This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

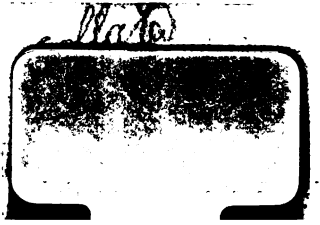
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

16/-

23

Bought from Fund Fund.

21. a. 22



21 a.

REFLEXIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR LES *DIFFERENS THEATRES* DE L'EUROPE.

Avec les Penſées ſur la Déclamation.

Par LOUIS RICCOBONI.

A AMSTERDAM,
AUX DEPENS DE LA COMPAGNIE
MDCCXL.

LIBRARY
OXFORD

A L A

SACRA REAL MAESTA

DI ELISABETTA FARNESE,

REGINA DELLE SPAGNE, &c. &c.

SACRA REAL MAESTA,

La mia ſorte che già trent' anni ſeppe trovar intoppi per togliermi il grande onore di eſſere al attuale ſerviggio del Monarca delle Spagne, quando per Reale *comando l'Ambaſciatore Cattolico doveva ſpedirmi da Venezia a Madrid; la ſteſſa mia nemica ſorte mi rapi per la ſeconda volta queſto onore ne l'anno de glorioſi ſponſali della* Vostra Reale Maesta. *In oggi ripara tante mie perdite la generoſa clemenza della*

MAESTA VOSTRA col permettermi di offerirle questa mia debole operetta.

La materia che ardisco presentare alla VOSTRA REALE MAESTA è cosa indegna del di lei sublime spirito, ma il motivo è confacente a la di lei Christiana pietà. Il Teatro che doppo tanti secoli è stato sempre lo scopo delli due gran' Partiti che lo anno a vicenda assalito, e difeso: la Chiesa, ed il Mondo: non è mai stato, a mio credere, à bastanza svellato perche trionfi la verità. Per quanto per tutta l'Europa abbino tentato alcuni di purgare le rapresentatione sceniche, non si pervenne mai à quel segno, che la Religione richiede, & che la Civile onestà vorrebbe.

Nel opera mia esamino lo stato in cui si trovano tutti i teatri viventi, e reputo' a la fine che non ve ne sia pur uno, che non abbisogni di rifforma; il che è riserbato a farsi, non da Padri della Chiesa che non ponno che fulminar' con la voce, ma bensì da qualche pietoso Principe che può operare con la mano. Chi fra questi sarà il Promotore di si grand' opra resta per anche nascosto ne gli abissi de gli Eterni Decreti.

Gli alti disegni della Providenza non sono compresi da gli uomini che doppo il fatto. Chi avrebbe già mai pensato che gli Eroi della Gloriosa Casa Farnese dovessero terminare

in

in una Principessa, che è la MAESTÀ VOSTRA, *la quale innestata a la Real Casa di* BORBONE *dovesse tramandare a Posteri nuovi Eroi, sortiti da due così eccelsi Rami! Ditio' tutto il mondo è certo, già che non gli resta il fiacco contento di sperarlo, ma la sicura consolatione di vederlo. Chi sà che ad uno di questi dato non sia di stabilire una sorta di Teatro, che non solo convenga a spettatori christiani, ma che tolga ben anco tanti motivi di clamori.*

Il vivo desiderio mio per un tanto bene, perche lontano ed incerto, non mi lascia però perder di vista il ben presente, che è quello della somma Grazia che la MAESTÀ VOSTRA *mi concede di consacrarle queste mie debolezze, è per fino di adrizzarle i miei umilissimi pensieri. Non saprei valermi de l'ordinaria espressione di rendergliene ossequiosissime grazie, già che mi par troppo debole, mentre non v' è compenso fra l'una è le altre: abissato in un profondissimo rispetto mi ristringo però, bacciandole il Real Manto, a sottoscrivermi*

DE LA REALE VOSTRE MAESTÀ,

Umilissimo ed ossequiosissimo
Servidore.
LUIGI RICCOBONI.

AU LECTEUR.

LE but de cet Ouvrage eſt de faire ſentir que le Théatre moderne, quoique parvenu à un degré de correction bien ſupérieur à celui où il étoit dans ſes commencemens, eſt encore éloigné de ce point de perfection que tant d'honnêtes gens deſirent. Ils me diront ſans doute, qu'après avoir fait entrevoir la néceſſité d'une réforme, je devois du moins dire ma penſée ſur les moyens néceſſaires pour y parvenir.

Cette objection eſt auſſi juſte que naturelle, & pour y répondre j'avertis mon Lecteur, que mon deſſein eſt de traiter dans un Ouvrage à part ce qui regarde la réforme du Théatre; mais j'ai cru que je devois commencer par l'hiſtorique de tous les Théatres d'Europe, en les comparant les uns aux autres, & en faiſant des réflexions critiques ſur chacun en particulier. Je me flatte que l'on y trouvera & l'agréable & l'utile, objet que doit toujours enviſager un Ecrivain qui cher-

cherche à mériter les ſuffrages du Public.

En effet, ſi les François, naturellement curieux de ce qui leur eſt inconnu, s'empreſſent à ſavoir les uſages, les manières & la forme des Théatres qui leur ſont étrangers; les autres Peuples, à leur tour, auront-ils moins de plaiſir à connoître ce qui regarde les Théatres de leurs voiſins? Et en cas que le goût vienne à changer, & que peu à peu le Théatre prenne une face nouvelle (comme on l'a vu en moins d'un ſiècle) nos deſcendans n'auront qu'à lire ce petit Ouvrage, pour s'inſtruire tout d'un coup de la forme & du goût des Poëmes Dramatiques d'aujourd'hui, ſans qu'ils ſe donnent la peine d'examiner un nombre infini d'Ouvrages des différentes Nations. J'oſe même eſpérer que les remarques que j'ai faites, pourront être de quelque utilité aux Poëtes pour ſe bien conduire, & pour prendre la route la plus convenable à la Religion, à la Raiſon, & aux Bonnes Mœurs.

J'ai mis mes réflexions ſur le Théatre Italien, & ſur le Théatre Eſpagnol, avant celles que je donne ſur les Théatres François, Anglois, Hollandois & Germanique;

que ; parce que ces matières ne peuvent avoir un ordre plus naturel que celui des tems. Les Espagnols & les Italiens ayant paru les premiers en ce genre, je n'aurois produit que de la confusion en parlant d'abord de ceux qui ne sont venus que longtems après.

APPROBATION.

J'Ai lu par l'ordre de Monseigneur le Chancelier un Manuscrit qui a pour titre, *Réflexions Historiques & Critiques sur les différens Théatres de l'Europe.* J'y ai trouvé des Recherches curieuses, & je crois que le Public en verra l'impression avec plaisir. Fait à Paris ce 5 Janvier 1738.

DANCHET.

REFLEXIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR LES DIFFERENS THEATRES DE L'EUROPE.

THEATRE ITALIEN.

LEs Observations que j'ai faites sur l'origine de la Comédie en Italie (1), me font présumer qu'elle n'a jamais souffert d'interruption, depuis qu'elle cessa de paroître sur les Théatres des Latins. Lorsqu'elle eut oublié sa prémière grandeur, elle s'abaissa jusqu'à courir de ville en ville, & se montra dans les places publiques.

(1) Mon Histoire du Théatre Italien.

bliques. Car si on ne doit pas donner le nom de Comédie aux insipides & indécentes bouffonneries qui étoient représentées de la sorte, on y démêloit du moins la semence de cette mauvaise plante que la Religion avoit arrachée.

Elle gémit longtems dans cet état vers le commencement du XII. Siècle : peu à peu elle reprit des forces ; elle parut ornée du Dialogue ; mais les Représentations ne se faisoient encore qu'en des maisons particulières. Dans le même tems, à la faveur des sujets qu'elle emprunta de la Religion, on la vit paroître avec plus d'éclat ; & l'invention de l'Imprimerie acheva de la produire au grand jour. Il nous reste des Comédies imprimées, environ 60 ans après, c'est-à-dire vers l'an 1520. Quoique les Auteurs ne fussent point nommés, il étoit facile de juger à la rudesse de la Langue, qu'elles avoient été composées plus d'un siècle auparavant ; outre que les titres les annoncent déja comme très anciennes. Il est donc naturel de penser qu'il y en a eu de plus mal écrites, & par conséquent d'antérieures, dont peut-être les manuscrits subsistent encore aujourd'hui. Les Comédies dont je parle, & qui furent imprimées, sont d'une telle licence dans l'intrigue & dans le dialogue, que l'on peut aisément juger du caractère de celles qui les ont précédées.

Bibiena dans sa *Calandra*, *Machiavelli* dans sa *Mandragola* & dans sa *Clitia*, l'*Arioste*

Giusti dans ses cinq Comédies, & les autres Auteurs Italiens qui, pendant les quarante prémières années du XVI. Siècle, ont fait les plus belles Comédies, ont (pour la plupart) suivi ces anciens modèles, quant à la licence de l'action & du dialogue, qui sont remplis d'indécences & d'impiétés: ils n'ont fait que corriger la forme & la conduite de la Fable, qu'ils ont rendue parfaite dans toutes les règles. Malgré les témoignages indubitables des anciennes Comédies qui les ont précédées, & que l'Impression nous a conservées; malgré cela, dis-je, les Italiens ne fixent l'époque de leur Théatre qu'au tems de la *Calandra*, qui fut jouée pour la prémière fois quelques années avant 1500: & ils regardent comme des Farces, toutes celles qui ont paru dans les siècles précédens, quoiqu'elles fussent de grandes Pièces, & distribuées en cinq Actes. Il y a des Pièces de cette espèce, qui dans l'Impression portent le titre de Farces, & d'autres qui sont nommées Comédies: il faut remarquer qu'il y en a plusieurs autres aussi, dont l'Impression porte le titre de Farce dans le frontispice, & celui de Comédie dans l'épilogue. On conçoit aisément que ces anciens Poëtes faisoient ces deux noms synonimes; mais les Ecrivains Italiens, sans faire réflexion à cela, se secrient fort, leur contestent absolument la qualité de Comédies, & ne les appellent que des Farces. Quant à moi, avec leur permission, je les appelle toutes

des Comédies, mais défectueuſes, & telles qu'elles pouvoient être dans la naiſſance de leur Théatre.

Les Ecrivains Italiens ont mieux aimé ſacrifier le mérite de l'Antiquité à la gloire de la perfection : il ſemble qu'ils ayent eu en vue de cacher à tout le monde les Ouvrages de Théatre de près de deux ſiècles, pendant leſquels il n'a paru que de mauvaiſes Comédies, pour pouvoir ſe vanter d'une époque qui leur fît honneur : ils tâchent de nous montrer qu'ils ont commencé la carrière du Théatre par des Chef-d'œuvres, & non par des Ouvrages très foibles, ou très défectueux, comme ont fait tous les Théatres du monde depuis la décadence des Grecs & des Latins : nous voyons qu'ils ont marché tous pas à pas & long-tems à tâton, avant que d'atteindre à la perfection, ou du moins d'avoir corrigé les prémières extravagances. Puiſque les Comédies Italiennes qui nous reſtent de ces prémiers tems (qui ne ſont pas en grand nombre) ne portent dans leur frontiſpice que le titre d'anciennes, ſans un avis au Lecteur, & ſans aucune note qui nous éclairciſſe pour le tems ; voyons ſi les repréſentations ſaintes peuvent nous indiquer une époque plus ſure de la naiſſance du Théatre en Italie.

Il eſt certain qu'anciennement on repréſentoit à Rome *la Paſſion de Notre Seigneur au Coliſée.* Les Auteurs Italiens les plus célèbres ne laiſſent aucun lieu d'en dou-

ter.

ter. (1) Qu'on ſe donne la peine de les examiner, & on trouvera dans leurs Ouvrages des témoignages clairs & précis ſur l'uſage dont il eſt queſtion: mais rien n'en établit mieux la vérité, que les Tragédies qui nous ont été conſervées ſur la Paſſion de Notre Seigneur.

Il n'eſt pas moins conſtant, que l'uſage de repréſenter la Paſſion de N. S. fut entièrement aboli vers la fin du Pontificat de Paul III, c'eſt-à-dire en 1546, ou au plus tard en 1549. C'eſt ce qu'on lit formellement dans les Auteurs ci-deſſus nommés; mais en quel tems préciſément a commencé l'uſage de repréſenter la Paſſion, quelle en eſt la date & l'époque, c'eſt ce qu'il eſt très difficile de déterminer. Nous trouvons bien que cet uſage eſt ancien; les Auteurs cités ci deſſus dépoſent unanimement en faveur de cette antiquité: ils fixent l'époque de la fin de ces Tragédies, & nous laiſſent dans une parfaite ignorance ſur celle de leur naiſſance, parce qu'apparemment ils l'ont eux-mêmes ignorée: on ne peut donc

(1) André Fulvius, pag. 146.
La Deſcription de Rome, imprimée en 1643. in 8. pag. 487.
Il Ritratto di Roma moderna, en 1645. in 8. p. 435.
Roma ricercata, imprimée en 1699. in 8. p. 73.
Guido Panciroli in Roma ſacra e moderna, en 1725. p. 37.
Creſcimbeni ne' commentarii de la volgar Poeſia, p. 343.

donc former sur ce point que de simples conjectures.

Or le sentiment de quelques savans Antiquaires de la ville de Rome est, qu'on ne peut point faire remonter les Représentations de la Passion au Colisée, au-delà de l'année 1449; de sorte que dans ce système, cet usage auroit duré environ cent ans, puisqu'il a fini à Paul III vers l'an 1549. Ce sentiment est fondé sur le témoignage de *Crescimbeni* dans son Histoire de la Poésie en langue vulgaire, où il cite *Cionacci*, & parle ainsi des Représentations pieuses; voici ses propres mots que j'ai traduits: *La plus ancienne que nous trouvons, c'est (suivant Cionacci qui dit en avoir le manuscrit) celle d'Abraham & Isac; de François Belcari, qui mourut en* 1484. Ledit Cionacci ajoute, qu'à la fin du manuscrit il y avoit ces paroles: „ La „ susdite Pièce fut jouée la première fois „ à Florence, dans l'Eglise de Sainte Ma„ rie Magdelaine l'an 1449." Crescimbeni soutient que c'est là la première Pièce sainte qui ait été écrite & représentée en Italie. Si je ne me trompe il a tort, car le manuscrit ne le dit point; il nous avertit seulement que cette Représentation d'Abraham & Isac, a paru pour la première fois l'année 1449; mais il ne nous dit point que ce fût le premier Poëme de cette espèce qui ait été fait. L'Auteur n'auroit pas manqué de nous dire qu'il en étoit l'inventeur, & le premier qui eût fait

fait représenter des Tragédies saintes: & M. Crescimbéni lui fait un honneur que l'Auteur ne se fait pas lui-même; puisqu'il ne pouvoit peut-être se donner une telle gloire, sans s'exposer au démenti de toute l'Italie.

Quelques lignes avant, Crescimbéni en cherchant l'origine & le commencement des Représentations saintes, rejette un fait que j'aurois adopté pour preuve; le voici traduit mot à mot: *Le tems où elles ont commencé, nous n'avons pas pu le trouver; & quoique le Plusori dans la vie de Buffalmacco Peintre, nous donne la relation de cette Fête que l'on fit sur l'Arno l'an* 1304, *où une Machine qui représentoit l'Enfer étoit passée sur des bateaux, & que Ciampoli* (1) *s'imagine pouvoir être celle de Teofilo, à la fin de laquelle, suivant ce qu'il dit, on pouvoit voir l'Enfer, puisqu'il y est marqué,* „ *que* „ *les Diables entrant dans l'Enfer avec le* „ *Juif, un Ange congédie les Spectateurs; ou* „ *plutôt celle de Lazare le Riche & Lazare le Pauvre, à la fin de laquelle le Riche dans* „ *l'Enfer demande vainement du secours au* „ *Pauvre qui est dans le sein d'Abraham.*" *Cependant par le lieu où elle fut représentée, & par le tems, qui étoit les Calendes de Mai, dans lesquelles on a toujours accoutumé de donner du profane, la jugeant telle, nous ne la mettrons point parmi les Fêtes sacrées, & nous ne*

(1) Annot. Rein. Sacr. medici, cxiii. n.

ne dirons point que ce ſoit par elle qu'elles ont commencé.

La concluſion de Creſcimbéni ne me paroit pas juſte. On pourroit avoir donné cette Fête ſur la rivière d'Arno, comme une Fête profane; mais la qualité en eſt toujours ſainte ou morale: de ſorte que ſi elle n'a pas été la prémière, elle doit toujours tenir ſon rang parmi les Repréſentations ſaintes ou morales. A ſa place, au-lieu de la réfuter, je me ſerois ſervi de cette découverte pour chercher, dans les tems plus éloignés, quelque Ouvrage de la même nature, s'il y en a, ou quelque fait pareil qui pût ſervir de fondement à une conjecture probable.

S'il m'étoit permis de hazarder mon ſentiment ſur une matière auſſi obſcure, & après la déciſion que je viens de rapporter, j'avoue de bonne foi que je ſerois extrêmement porté à croire que la Repréſentation de la Paſſion de N. S. au Coliſée, a commencé à peu près dans le même tems que l'établiſſement de la Confrérie *del Gonfalone*. Je penſe qu'on peut l'inférer des Statuts de cette Compagnie, imprimés à Rome chez *Bonfadino*, en 1584. *page* 74. En voici les termes traduits: *Notre Confrérie ayant anciennement pour ſon principal inſtitut de repréſenter la Paſſion de Jéſus-Chriſt, nous ordonnons qu'en cas que l'on repréſente les Myſtères de la Paſſion, on obſerve ſur cela nos anciens ordres, & ce qui ſera preſcrit par la Congrégation générale.*

Je

Je fais sur cela deux réflexions. Il paroit par ces paroles, que la constitution principale & essentielle de la Confrérie *del Gonfalone*, étoit de représenter la Passion de N. S. il paroit qu'il y avoit des règlemens faits sur la manière d'exécuter cette Tragédie. Or est-il croyable que les Confrères *del Gonfalone* ayent prévariqué dès les commencemens de leur Institution contre le point principal de leur Règle, sur-tout lorsqu'on fait attention que l'observation de cet article, non seulement ne coutoit rien à la nature, mais qu'au contraire elle flattoit le goût général de la Nation? On connoit en effet la passion des Italiens pour les Spectacles; on sait d'ailleurs la ferveur des commencemens d'un établissement. Or cette Confrérie a été fondée en 1264. Cette date est constatée par la Préface des Statuts de la Compagnie, & *par* Ottavio Panciroli, *Tesori nascosti di Roma*, *pag.* 488. Suivant cette opinion, la représentation de la Passion de Notre Seigneur auroit commencé en 1264, & continué environ 288 ans, en supposant avec les Auteurs cités ci-dessus, qu'elle a fini à la fin du Pontificat de Paul III, c'est-à-dire en 1549. Voilà ma prémière conjecture.

Les Italiens vantent leur Théatre comme le prémier & le modèle de tous les autres Théatres de l'Europe. Je sai bien qu'ils disent vrai; mais ils ne l'ont dit que par une ancienne tradition, & sans avoir approfondi l'époque des Théatres Espagnol,

François, Anglois, &c. Ils ont cru de bonne foi que quel que soit le tems où le Théatre Italien ait commencé, il a toujours été le prémier, & ils ne se sont point embarrassés d'en fixer l'époque deux siècles plutôt, ou deux siècles plus tard. Ils en ont une, qui est celle de la Représentation sainte ou morale, donnée sur l'*Arno* l'an 1304; & ils la rejettent, pour l'établir 150 ans après; & de cette façon ils détruisent encore l'autre époque de la Confrérie *del Gonfalone*, érigée en 1264, soutenant que la prémière Représentation sainte n'a été donnée en Italie que l'an 1449. Si cette dernière époque étoit incontestable, les Italiens ne pourroient pas se dire les maîtres du Théatre: mais il faudroit qu'ils se rendissent justice, en se disant les écoliers des autres Nations; car c'est un fait certain que les Mystères du Vieux Testament se représentoient à Londres l'an 1378, & en France l'an 1398, même avant, comme nous le dirons à sa place. Il seroit donc évident que les Italiens, s'ils n'avoient pas commencé en 1264, tems où fut établie la Confrérie *del Gonfalone*, ou environ 1300, à la Fête donnée sur l'*Arno* que nous avons citée, & que la prémière représentation morale n'eût été donnée que dès l'an 1449, comme Crescembéni, & les Antiquaires de Rome prétendent; il seroit donc évident, dis-je, que les Italiens seroient venus après les autres, & que ce seroit des François & des Anglois qu'ils auroient appris l'Art du Théatre.

Ce

Ce que nous avons cité des Statuts de la Confrérie *del Gonfalone*, me fait faire une autre réflexion. Ils portoient, qu'on ne pourroit représenter la Passion de N. S. on devoit observer les vieux anciens, & ce qui seroit prescrit par la Congrégation générale. Donc la représentation de la Passion de N. S. n'étoit abolie que par rapport au lieu, & Paul III ne la défendit qu'au Colisée. On peut croire même que lesdits Confrères en ont donné la représentation depuis, mais autre part; puisque trente-cinq ans après la défense du Pape, il paroît par les nouveaux Statuts qu'ils avoient la liberté de jouer s'ils le vouloient: car si la Représentation de la Passion de N. S. avoit été entièrement abolie par le Pape dans la ville de Rome, il auroit été inutile d'y mettre cette clause; & même il ne leur auroit pas été permis de la mettre, si elle avoit été contraire aux ordres du Pape.

Toutes les Tragédies saintes ont été écrites en vers; mais à l'égard des plus anciennes, il ne faut pas s'en rapporter aux éditions que nous en avons, pour décider que c'est ainsi qu'elles ont été représentées d'abord. Les impressions nous avertissent qu'elles ont été récrites ou corrigées, pour les rendre lisibles & convenables au tems; ce que l'on faisoit toutes les fois & à mesure qu'on en donnoit de nouvelles Editions, ou qu'on les remettoit sur la Scène, après quelque intervalle. Entre autres il nous reste l'Edition d'une de ces Tra-

gé-

gédies saintes, où le point principal dont je parle est clairement expliqué, (1) & dont voici la traduction du frontispice : *De la Passion, Mort & Résurrection de Jésus-Christ, représentation tragique de Jean-Baptiste Filauro, imprimée pour la troisième fois, & corrigée de plusieurs fautes, & augmentée d'une grande quantité de vers, par Salvatore Massonio, & représentée dans la ville del Aquila, le jour du Jeudi Saint, l'an* 1614. Donc les Représentations de la Passion n'étoient pas abolies en Italie soixante-cinq ans après la défense de Paul III : si bien que l'on peut se confirmer dans l'opinion, que cette défense ne regardoit que le lieu où l'on représentoit, & non pas la chose, comme nous l'avons dit.

Les Représentations sacrées ont continué dans toute l'Italie jusqu'en 1660, c'est-à-dire cent onze ans après le Pontificat de Paul III ; & cela non seulement dans des endroits particuliers, mais le plus souvent dans les Eglises pour la Fête du Saint dont elles portoient le nom, comme on le voit dans plusieurs impressions. Si elles avoient été défendues & abolies par le Pape, jamais les Evêques Italiens n'auroient permis qu'on les représentât dans leurs Diocèses, & encore moins dans des Eglises. Le mêlange du Sacré & du Profane, & le Comique peu correct qu'on y mêla, en dégoûta les Spectateurs, & peu-à-peu on en abandonna les Représentations.

De

(1) Allacci, pag. 72.

De tout ce que nous avons dit, je crois qu'on peut conclure, que ſi la Paſſion de Notre Seigneur n'a pas été repréſentée au Coliſée la prémière année de l'établiſſement de la Confrérie *del Gonfalone*, qui a été fondée en 1264, elle n'a pas tardé à y paroître. Cela ſuppoſé, je crois qu'il faut penſer auſſi, que dans l'établiſſement de la Confrérie, & dans l'arrangement des Statuts, les Confrères n'imaginèrent pas les prémiers ces ſortes de Repréſentations; qu'elles avoient déja été miſes ſur la Scène particulièrement & en mauvais ordre; & que la Confrérie ſe propoſa de l'exécuter en meilleure forme & avec magnificence au Coliſée. A quoi auroit ſervi l'inſtitution de la Confrérie, qui avoit cet objet en vue, ſi elle en avoit différé l'exécution de cent quatre-vingt-cinq ans? Il eſt donc naturel de croire que l'exécution de ce projet ne traîna pas longtems; & ce ſeroit parler contre toute la probabilité, de dire qu'elle a été portée juſqu'à l'année 1449.

Entre l'établiſſement de la Confrérie & la Fête qui fut donnée ſur l'*Arno* à Florence l'an 1304, il ſe paſſe quarante ans; & je tiens pour indubitable, que dans l'intervale de ces deux dates, la Paſſion de Notre Seigneur & les autres Repréſentations ſaintes, auſſi-bien que les prémières Comédies profanes, ou Farces, comme on veut les appeller, étoient déja en vogue, & même qu'elles avoient commen-

mencé longtems avant l'établissement de la Confrérie, qui peut être a été la première à ériger une espèce de Théatre dans un lieu public, tel que le Coliſée.

La Poëſie étoit en Italie avant *Dante*; je fais me fonder ſur ce que *Leonardo Aretino*, dans ſa vie, fait dire à *Dante* même, (1) que la Poëſie avoit commencé cent cinquante ans avant lui, il me ſuffit qu'elle ait commencé dans le tems de *Guido Guinicelli*, *Guittone*, *Benaguinta*, *Guido da Meſſina*, qui ont précédé *Dante*, puiſqu'ils fleuriſſoient en 1200, pour appuyer toujours ma conjecture, que le Théatre a commencé en Italie vers 1200, avant même l'établiſſement de la Confrérie *del Gonfalone*, qui probablement a tiré l'idée de ſon inſtitution de l'uſage qui étoit déja répandu dans le pays, de repréſenter la Paſſion, ou quelqu'autre Ouvrage, dont l'objet étoit toujours la morale ou la piété.

Les Ecrivains Italiens n'ont rapporté que ce qu'ils ont vu de leurs propres yeux; lorſqu'ils ont établi quelque opinion ſur des faits, ce n'eſt qu'une contradiction perpétuelle entr'eux, ſans convenir jamais. Dans l'incertitude où ils nous laiſſent, je ſens bien que ſi quelqu'un adopte mes conjectures, qui me paroiſſent bien fondées, je n'aurai fait qu'augmenter la confuſion; mais ce n'eſt pas ma faute. L'invention de l'Imprimerie arriva dans un tems où l'Italie

(1) Page 67.

talie étoit de toutes les Nations de l'Europe la plus savante en tout genre, ce qui a fait du tort aux Ouvrages de leurs ancêtres. Les Gens de Lettres n'ont point prêté la main pour faire paroître au jour (surtout en fait de Poësie) ce qui n'étoit pas d'une langue correcte, & c'est par un grand hazard si quelque chose a passé jusqu'à nous. Toutes les autres Nations n'ont pas fait de même, comme nous le dirons à sa place : on a imprimé tout ce que leurs prédécesseurs avoient écrit, bon ou mauvais, de deux ou trois cens ans auparavant ; & par là ils ont l'avantage sur les Italiens, d'avoir laissé à la postérité des Ouvrages qui servent à l'Histoire. Si on en avoit fait autant en Italie, nous ne serions pas embarassés de savoir au juste l'époque du Théatre Italien.

Depuis 1500 il n'y a jamais eu de Poëtes en Italie, dont la profession fût d'écrire pour le Théatre, pour en tirer quelque profit. Les Ducs de Ferrare, de Florence, d'Urbin & de Mantoue, n'ont donné la Tragédie & la Comédie que dans leurs Palais particuliers. L'Académie de *Sienne* (1) fut la prémière qui excita par son exemple les autres Sociétés littéraires à composer de bonnes Comédies, & à les représenter. Cet usage fut suivi pendant tout le XVII Siècle ; & les Comédiens mercénaires, qui alors ne jouoient encore que

(1) Les Intronati.

que des Pièces à l'impromptu, n'en repréſentèrent quelques-unes, qu'après qu'elles eurent été imprimées.

Pour ce qui regarde le Théatre Italien de nos jours, je commencerai par donner une idée du Théatre matériel & des Spectateurs. Les Spectateurs, dans preſque toutes les villes d'Italie, ſont tumultueux, & font du bruit, même avant que la Pièce ait commencé. Ils ſont violens dans leurs applaudiſſemens, & crient de toute leur force, *Viva*, lorſqu'ils veulent faire honneur au Poëte ou aux Acteurs. Si la Pièce ou quelqu'un des Acteurs leur déplaît, ils crient de même, *Và dentro*: & ſouvent, pour marquer davantage leur indignation, ils l'accablent d'injures, & jettent des pommes ſur le Théatre. Les Acteurs, au contraire, qui ont quelque réputation & du mérite, ſont eſtimés & applaudis; & dans les villes mêmes où les Spectateurs ſont les plus inquiets, ils deviennent tranquilles lorſqu'ils ſont contens de la Pièce & des Acteurs.

Cependant il y a des villes où le Spectacle eſt toujours paiſible, lors même que les Comédies & les Comédiens ne plaiſent pas; les Spectateurs ſe contentent, après deux ou trois repréſentations, de ne plus retourner au Théatre; & au-lieu des clameurs, ils marquent un mépris qui ne ſe fait pas moins entendre. Telles ſont les villes de Gènes, de Lucques & de Florence, où l'on ſait cependant connoître le bon, & l'applaudir.

On

On ne connoit point en Italie l'usage d'avoir des Spectacles pendant toute l'année. Les villes où ils sont établis, ont un certain tems marqué pour en jouir; & comme ce tems n'est pas par-tout le même, les Comédiens parcourent dans l'espace d'un an une partie de l'Italie. Les Théatres sont ouverts à Venise depuis le mois d'Octobre jusqu'au prémier jour de Carême. Dans plusieurs villes des deux Lombardies, on donne le printems à la Comédie: on la représente en plein jour & sans lumière; parce que telle est la construction des salles, qu'elles sont suffisamment éclairées par le jour. Ces salles sont quelquefois une simple charpente, élevée dans des cours vastes, à peu près comme à Véronne, où tous les ans on en bâtit de semblables dans le grand Amphithéatre de l'Arène.

Dans les villes où l'on joue la Comédie en plein jour, les Spectacles sont tranquilles; moins cependant par le caractère des Spectateurs, que par la difficulté qu'ils trouveroient pour n'être pas apperçus.

On n'ouvre les Théatres à Rome que les huit derniers jours du Carnaval. Depuis qu'Innocent XI défendit aux femmes de monter jamais sur aucun Théatre, on n'y voit paroître que de jeunes garçons, qui en prennent les habillemens, & qui en représentent les rôles.

Les Théatres sont magnifiques en Italie; ils ont communément quatre rangs de Loges, sans en compter un autre qui est au-

dessous des premières, & qui fait l'enceinte du Parterre: il y a même à Venise un Théatre à sept rangs de Loges; on le distingue par le titre de S. *Samuel*, suivant l'usage général de désigner les differens Théatres par le nom de la Paroisse où ils sont bâtis: on y est assis au Parterre; c'est une coutume établie dans toute l'Italie.

On ne donne à Venise pour entrer à la Comédie que seize sols monnoie courante. On donne cet argent à la porte où l'on prend un billet. Ensuite, si on veut être assis, on paye encore dix sols; mais si le Parterre n'est pas plein, on peut rester debout, en se tenant dans le fond de la salle. A l'égard des Loges, quand on veut s'y placer, il faut en louer une entière.

Les Théatres de Venise ont ordinairement vingt-quatre, & quelquefois trente Loges par chaque rang; mais les Loges ne peuvent contenir que six personnes: ensorte que tout étant plein, on n'y compte jamais plus de quatorze cens personnes. Le grand Théatre de Milan est un des plus spacieux qui soit en Italie; mais il n'y en a aucun de comparable à celui de Parme, qui, comme les Théatres des Romains, n'a point de Loges, mais seulement des Gradins en amphithéatre.

A Venise on va masqué aux Spectacles: ce qui est d'une grande commodité pour les Nobles, & sur tout pour les Sénateurs, & les autres personnes qui occupent les grandes places; parce que la faveur du

masque

masque ils sont dispensés de porter l'habit qui désigne leur qualité ou leur emploi, & que le Doge même y peut aller seul avec cette précaution. On y va aussi, si on veut, à visage découvert, & c'est ainsi que les Femmes de qualité & de distinction y paroissent.

Il y a d'ordinaire en cette ville huit Théatres ouverts: quatre pour les Comédies, & quatre pour les Opéra. Comme les rangs y sont distingués, les Femmes de condition ne se placent jamais qu'aux prémières Loges; & les Courtisanes, qui depuis quelque tems sont dans l'usage de se masquer, occupent le rang des Loges au-dessous des prémières. Les hommes & les femmes qui veulent se mettre sur les sièges du *Parterre*, ont grand soin de n'y pas porter de beaux habits, l'habitude où l'on est de cracher des Loges dans le Parterre, & d'y jetter les restes de ce que l'on a mangé, rendant ces places très desagréables.

Les Loges se louent par année ou par jour: ce qui est appellé année, commence, comme nous l'avons dit, au mois d'Octobre, & finit au dernier jour du Carnaval. Le prix de ces Loges n'est point fixe, il change tous les jours suivant les Pièces; le Concierge du Théatre est le maitre de l'augmenter ou de le diminuer, & c'est ordinairement le mérite de la Pièce & des Acteurs qui en décide: le succès d'une Pièce nouvelle a fait quelquefois

porter une Loge du Paradis à un ſequin, ou dix livres de France, une prémière Loge à dix ſequins, & les autres à proportion. Il y a très peu de villes en Italie qui n'ayent qu'un ſeul Théatre; elles en ont deux ou trois, & le prix des entrées eſt à peu près ſuivant les uſages des Théatres de Veniſe.

Après avoir parlé du Théatre matériel, je viens aux Pièces qu'on y repréſente. Depuis 1500 les Italiens peuvent ſe vanter d'avoir eu pendant près de cent ans un très bon Théatre, qui même eſt le ſeul en Europe que l'on puiſſe citer de ce tems-là, & qui tant pour les règles, que pour le goût & le génie, a ſervi de modèle aux autres qui ſont venus après. Vers le milieu du XVII Siècle, les Comédies Eſpagnoles prirent la place de la bonne Tragédie & de la bonne Comédie.

La corruption du bon goût a été ſi violente pendant les cinquante dernières années du ſiècle paſſé, que ceux qui s'en étoient préſervés n'avoient aucune réputation dans le pays: une Pièce de poëſie, dans le goût de Pétrarque, n'avoit qu'un petit nombre d'approbateurs, mais généralement elle étoit regardée comme inſipide & ſans génie. Il en étoit de même des Ouvrages de Théatre. Si dans ce malheureux tems il a paru quelque Tragédie ſenſée & de bon goût, elle étoit reçue avec mépris, & l'on auroit rougi de dire qu'on l'avoit lue. Enfin le goût du Théatre Eſpa-

pagnol, qui a ſon grand mérite, a été pouſſé en Italie au dernier point de l'extravagance: ces ſortes de Poëmes dramatiques ſont ſans nombre en Italie, & la plus grande partie, du genre que nous venons de dire.

Cette frénéſie de l'eſprit ſe calma, & ſur la fin du ſiècle on vit paroître dans toutes les villes d'Italie des Savans & des Gens de lettres & de goût, qui par leurs Ouvrages & par leurs Diſſertations dans les Académies, ou dans les Sociétés Littéraires, firent revivre & ramenèrent le bon ſens par-tout. A l'égard du Théatre, on oppoſa les traductions de Corneille & de Racine aux extravagances qui étoient ſi fort en vogue: les Comédiens mercenaires ſuivirent l'exemple des particuliers; & en peu d'années (avec bien de la peine à la vérité) toute l'Italie ſe remit dans le bon goût.

Depuis 1700 il a paru un nombre de Tragédies, que les bons Eſprits des Italiens ont écrites, quelques-unes dans le goût François, & d'autres dans la forme ancienne: celles-ci venoient des plus ſavans Génies d'Italie, qui non contens de la forme de la Tragédie Françoiſe, aimoient mieux rappeller le goût des Grecs, mais ils n'ont pas été les plus heureux: de même on a vu paroître quelques Comédies nouvelles, les unes & les autres en vers: il eſt vrai qu'elles ſont en ſi petit nombre, que le Théatre Italien depuis 1700

eſt infiniment pauvre, ſi on le compare aux Théatres François, Eſpagnol & Anglois, qui chaque année augmentent leur fond par des nouveautés.

La ſtérilité du Théatre Italien vient ſans doute, de ce que les Pièces ne produiſent rien à leurs Auteurs: un Homme d'eſprit & riche, écrit quelquefois pour ſa propre ſatisfaction un Ouvrage dramatique, & le donne aux Comédiens: d'autres, comme *Martelli*, *Gravina*, font imprimer leurs Productions de ce genre, ſans les faire paroître ſur la Scène auparavant; & laiſſent aux Comédiens, après l'impreſſion, la liberté de les repréſenter s'ils le veulent: mais ce ſont-là des évènemens qui arrivent ſi rarement, qu'il y a tout à craindre que le goût du Théatre ne ſe perde bientôt en Italie.

Les Gens d'eſprit & de talent (qui trop ſouvent ne ſont pas favoriſés des biens de la Fortune) prennent une autre route pour y parvenir. Le tems a inſenſiblement détruit la plupart des Académies, & le même goût ne ſe trouve point dans celles qui ſubſiſtent encore. Si de tems en tems, & par une eſpèce de caprice ſeulement, elles s'aviſent de jouer quelques Pièces, elles aiment mieux en traduire du Théatre François, que d'en compoſer de nouvelles. C'eſt ce qu'on a pratiqué dans les Collèges de Rome, de Parme, & dans preſque tous les autres Collèges d'Italie. Cette facilité détourne ceux même qui ont

le

le plus de talent d'imaginer des Sujets ; & l'un des meilleurs Poëtes de son tems, le *Gigli*, après avoir donné plusieurs Pièces de son invention, traduisit le *Tartuffe* de Molière, dont il a fait sa Comédie de *D. Pilone*. Dès lors j'augurai que l'Italie n'auroit plus pour Poëtes dramatiques que de simples Traducteurs, & ce que j'avois prévu ne s'est que trop accompli.

Quoiqu'en Italie les Poëtes dramatiques n'ayent jamais écrit par intérêt, on trouve cependant dans la *Dramaturgia* de l'*Allacci* un nombre considérable de Poëtes. Suivant ce Catalogue, on compte cent trente-neuf Poëtes tragiques, & trois cens onze Poëtes comiques du bon siècle, c'est-à-dire depuis 1500.

La *Dramaturgia* de l'*Allacci*, qui ne va tout au plus que jusqu'en 1660, donne les titres des Pièces avec les noms des Auteurs qui ont composé des Tragicomédies, des Pastorales & des Tragédies sacrées ; & en les ajoutant à ceux de mon Catalogue, on trouvera que le nombre des Poëtes dramatiques Italiens, dans l'espace de 160 ans tout au plus, va à douze cens douze. Or ce Catalogue laisse vuide un espace de soixante-seize ans jusqu'à ce jour : & si dans ce nombre infini de Pièces, il y en a beaucoup qui sont tirées de l'Espagnol, ou écrites dans le goût de cette nation, on en trouve assez de bonnes, pour me persuader que si le Théatre Italien donnoit, à l'exemple des autres Théatres de l'Euro-

pe, quelque récompense aux Poëtes dramatiques, on en verroit éclôre de meilleurs & en plus grand nombre; car la gloire & le profit unis ensemble, sont les deux principaux mobiles de l'esprit.

Puisque l'on a parlé des Poëtes dramatiques depuis 1500 jusqu'à 1660, il ne sera pas inutile de faire connoître combien il y a de Pièces imprimées de ce tems-là. On compte dans le seul Recueil de la Bibliothèque du Vatican 235 Tragédies profanes, 500 Comédies, 237 Pastorales, 120 Tragicomédies, & 405 Tragédies sacrées ou morales. L'*Allacci* dans sa sixième Liste donne un Catalogue des Tragédies, des Comédies, des Pastorales & des autres Drames qui n'ont pas vu le jour, mais qui étoient composés avant 1660; & non content d'y ajouter des Mémoires historiques, il indique les Bibliothèques & les Cabinets particuliers où l'on conserve ces manuscrits; mais depuis l'*Allacci*, il n'y a pas douze de ces Pièces qui ayent été imprimées: on trouve dans cette Liste 110 Tragédies profanes, 70 Tragédies sacrées ou morales, 203 Comédies, 20 Pastorales, & plusieurs Opéra. Et dans une espèce de Supplément on compte encore 12 Tragédies, 18 Représentations sacrées, 15 Comédies, 10 Tragicomédies, 2 Pastorales & beaucoup d'Opéra, qu'il faut ajouter à la prémière Liste. En assemblant ces différens nombres, on trouvera que le Théatre Italien a plus de deux mille Dra-

mes;

mes ; & ſi le Catalogue des 76 ans qui reſtent depuis 1660 paroit quelque jour, je ne doute point que l'Italie en deux cens ans ne ſe ſoit enrichie de plus de cinq mille Pièces de Théatre. (1) On peut avancer cette propoſition avec d'autant plus d'aſſurance, que la *Dramaturgia* de l'*Allacci* renferme ſeulement le Recueil des Pièces qui exiſtent dans la Bibliothèque du Vatican, & non pas toutes celles qui ont été imprimées depuis 1500 juſqu'en 1660, & qui ſont encore en grand nombre. J'ai pluſieurs Tragédies ou Comédies dont l'*Allacci* ne parle point ; & j'en trouve ſouvent qui m'étoient inconnues, auſſi-bien qu'à cet Auteur. Ce qui me fait croire que jamais on n'aura un Recueil complet, ni même un Catalogue général de toutes les Pièces du Théatre Italien.

L'Italie qui avoit alors preſqu'autant de Souverains que de Villes, qui avoient chacune leur Théatre particulier, n'a pas trouvé la même facilité que les François, les Eſpagnols, & les Anglois à faire de ſemblables Recueils. Comme ceux-ci n'ont jamais eu qu'un Maitre, le Théatre ſe réuniſſoit dans les capitales, & ils n'ont pas eu de peine à trouver dans ces mêmes villes, tout ce qui leur étoit néceſſaire dans les Régiſtres les plus anciens, ou dans les Bi-

(1) Le mauvais ſiècle du Théatre Italien a été le plus fécond en Ouvrages, & il y a un nombre infini de Pièces.

Bibliothèques. Mais pour l'Italie il auroit fallu que quelqu'un, excité par son goût, ou par les ordres d'un Souverain, en eût parcouru toutes les villes, pour rassembler les Mémoires & les Anecdotes qui concernoient les Spectacles particuliers de chaque Ville ou Palais, & qu'ensuite il nous eût laissé un Catalogue général de toutes les Pièces des différens Théatres: ainsi c'est au hazard seul que nous devons un grand nombre de Pièces conservées dans les Bibliothèques, & dans les Cabinets des Curieux.

Au reste si la bonne Comédie se perd en Italie, elle aura toujours une espèce de Comédie, qui ne mérite pas un si beau nom, & que l'on devroit plutôt appeller Farce: je veux dire cette Comédie ancienne & mercenaire que l'on jouoit à l'impromptu, & qui succéda à la Comédie Latine, foible & immodeste dans son origine, mais plus chaste & plus ingénieuse dans la suite. Si la décadence des Lettres devenoit entière, & si les Poëtes dramatiques manquoient jamais, cette espèce de Comédie, ou de Farce, seroit encore plus goûtée à la faveur de l'ignorance. Il est donc à présumer qu'elle ne durera que trop longtems, mais toujours sans une réputation solide, parce que cette réputation dépend du talent de ceux qui la représentent.

Ces Farces, dont on ne connoit pas l'origine, & que l'on porte dans toutes les Cours de l'Europe, ont induit en erreur plu-

plusieurs Ecrivains François ; lorsqu'ils ont parlé de leur Théatre, il leur a fallu recourir à des parallèles avec les Théatres des autres Nations. L'Abbé *d'Aubignac*, le *Théâtre François* imprimé en 1674, dont l'Auteur ne se fait point connoitre, *Molière*, & tous ceux qui ont traité cette matière, n'ont jamais cité, en parlant du Théatre Italien, que la Farce jouée à l'impromptu par des Acteurs masqués ; parce qu'en effet c'est la seule qu'on ait connue en France, & cela sous le règne d'Henri III, vers l'an 1578.

Les Comédiens Italiens n'ont pas toujours joué dans leur Pays la Comédie purement à l'impromptu ; ils ont (comme je le dirai dans la suite) appris quelquefois par cœur, suivant les tems dans lesquels ils ont représenté. Mais dans les Cours de l'Europe, où la Langue Italienne n'est pas familière, & où cependant le jeu des Comédiens Italiens est recherché & applaudi, ils n'ont fait usage que de l'impromptu ordinaire ; & c'est par-là qu'ils sont connus dans toute l'Allemagne, & particulièrement en France : voilà ce qui a fait croire aux Auteurs François que j'ai nommés, que le Théatre Italien ne consistoit que dans ces sortes de bouffonneries ; & sur cela ils ont décidé, sans autre examen, que le Théatre François étoit supérieur à tous les Théatres de l'Europe, soit pour la Tragédie, soit pour la Comédie, en quoi ils ne se sont pas trompés :

pés: mais il n'étoit pas moins avantageux pour le Théatre François, qu'on examinât auparavant le Théatre Italien antérieur d'un siècle, & que l'on montrât par un parallèle exact la supériorité des François sur leurs rivaux. Je suis assuré que la gloire de Corneille, de Racine & de Molière n'en auroit été que plus éclatante: en leur donnant des concurrens, on ne les auroit, pour ainsi dire, fait triompher qu'après avoir combattu. C'étoit pour dissiper une erreur si généralement reçue en France, que j'ai donné, comme je l'ai déja dit, le grand Catalogue des Tragédies & des Comédies Italiennes, que l'on trouve dans mon *Histoire du Théatre Italien.*

Les Auteurs François sont tombés dans une autre erreur, par rapport aux Acteurs Italiens: ils ont avancé que ces Acteurs, bons seulement pour le Mimique, étoient incapables de jouer dans le Pathétique & dans le Grand. Mais outre que ceux-ci ont appris par cœur, & représenté en différens tems la bonne Tragédie, & la bonne Comédie, cette opinion a été suffisamment détruite par la Troupe Italienne établie à Paris en l'année 1716: les Représentations qu'elle a données des Tragédies de *Mérope*, & d'*Andromaque* en vers Italiens, & des Tragicomédies d'*Hercule*, de *Samson*, de *la Vie est un Songe*, & de plusieurs autres, ont fait connoître que les Comédiens Italiens sont aussi capables que

ceux

ceux des autres Peuples, de jouer le Pathétique & le Grand.

On voit d'ailleurs en Italie, ce qu'il n'eſt pas facile de trouver parmi les autres Nations. Jamais une Troupe Italienne n'a plus d'onze Acteurs ou Actrices, parmi leſquels, cinq, y compris le Scaramouche, ne parlent que Boulonois, Venitien, Lombard & Napolitain. Cependant lorſqu'il s'agit de jouer une Tragédie qui eſt chargée d'Acteurs, tous s'y emploient, juſqu'à Arlequin qui ôte ſon maſque, & tous déclament des vers en bon Romain: un tel exercice les rend également capables de rendre les idées les plus ſublimes des Poëtes dramatiques, & d'imiter les ridicules les plus extraordinaires de la Nature. Voilà un mérite que l'on peut dire unique en cette eſpèce; puiſque dans les Troupes des autres Nations, & dont les Acteurs ſont au moins au nombre de trente, ils ne jouent chacun en particulier que les rôles dont la Nature ou l'Art l'ont rendu capable; & c'eſt une ſingularité que d'en rencontrer un, ou deux, qui ſe prêtent aux différens caractères des Pièces ou des Perſonnages.

DE L'OPERA.

Dans les prémiers commencemens du Théatre en Italie, la Muſique a toujours été mêlée à la Déclamation. La façon de l'introduire dans ces Poëmes a changé ſuivant

vant les tems. On commença d'abord par faire chanter les Chœurs, enſuite les Prologues, des Entractes en ſtances, & l'Epilogue. Lorſque le Théatre devint meilleur (par les beaux Poëmes du bon ſiècle) dans les prémiers vingt ou trente ans, on quita l'uſage de mêler de la Muſique aux Repréſentations de la bonne Tragédie & de la bonne Comédie, & on donna l'une & l'autre dans le goût & dans la ſimplicité des Anciens; la Tragédie ayant les Chœurs déclamés, & la Comédie les Prologues récités. Par ce changement ſubit, on conçoit fort aiſément que l'on quita l'uſage de la Muſique; parce qu'elle ne convenoit point à ces ſortes de Spectacles règlés, & parce qu'on la mépriſa comme une des parties de la Farce qu'on venoit d'abolir.

Quelque tems après, ſans qu'aucun des Ecrivains Italiens nous en ait indiqué la cauſe, les Poëtes abandonnèrent la grande auſtérité qu'ils avoient fait paroître dans le commencement de la Réforme. Je ſerois tenté de croire que l'exactitude des Règles avoit ennuyé les Spectateurs, & que les Poëtes ſe conformèrent au goût du Peuple, qui demandoit peut-être quelque choſe de plus. On donna depuis des Tragédies ſans les Chœurs, on y introduiſit de nouveau la Muſique dans les Prologues des Comédies, & peu à peu on y joignit des Intermèdes qui n'y avoient point de rapport: tantôt ces Intermèdes étoient détachés l'un de l'autre, & chacun faiſoit

une

une action; mais (1) très souvent trois ou quatre Intermèdes faisoient une action suivie, qui donnoit un grand agrément à la Pièce.

Il faut remarquer que les trois exemples que je rapporte dans la Note sont pris dans le Noble, & qu'ils étoient adaptés aux Pièces auxquelles ils ont servi, qui sont ou des Pastorales, ou des Tragicomédies: comme il y en a d'autres qui sont d'un genre Comique, & plus convenables à la Comédie.

Il faut aussi remarquer que dans ce temps-là, insensiblement le Théatre commença à se corrompre; & qu'on substitua à la sévère Tragédie & à la Comédie réglée les Pastorales, les Tragicomédies & les Intermèdes, qui dégradèrent tous les jours, & produisirent enfin les monstres dont nous avons parlé.

Ces Intermèdes en Musique, entrecoupés par l'action des Actes de la grande Pièce, faisoient un Spectacle dans les formes; & s'ils avoient été tout seuls & détachés de la Pastorale ou de la Tragicomédie auxquelles ils étoient annexés, ils n'avoient

(1) *L'Aurora ingannata* favoletta per gli intermedii in musica del Filarmindo favola Pastorale. Venezia 1606.

Glauco Sebernito, favoletta da recitarsi in Musica per gli Intermedii del Corsaro Arimante. In Vicenza, 1610.

Dafne converse in Lauro: Intermedii posti in Musica da *Orazio Vecchi*, Organista di San Petronio, per l'*Amorosa Innocenza*, Tragicomedia Pastorale. In Bologna, 1623.

voient besoin que d'un nom, pour les caractériser d'un genre de Représentations tout-à-fait différent de la Tragédie & de la Comédie.

Les Ecrivains Italiens se sont donné bien de la peine pour déterrer l'époque juste de la naissance de l'Opéra. Quelques-uns prétendent que c'est l'*Euridice del Rinuccini* de 1600 (1), donnée à Florence pour le mariage de Marie de Médicis & Henri IV. D'autres en donnent le mérite à *Emilio del Cavaliere*, qui l'année 1590 fit représenter à Florence, dans le Palais du Grand Duc, *Il Satiro*, & la *Disperazione de Fileno*, Pastorales en musique.

Sans m'arrêter à l'examen de leurs discussions, je prendrai mon époque de la Tragédie en musique que le Sénat & la République donnèrent dans le Palais du Doge à Henri III, lorsqu'il passa par Venise, en revenant de Pologne l'an 1574. (2) Tous les Princes d'Italie, vers ce tems-là, donnoient des Opéra dans leurs Palais particuliers, mais en public. Tout le monde convient que le prémier Opéra parut à Venise l'an 1637. (3).

Le Livre que nous venons de citer, nous dit que pendant le Carnaval de l'année 1637, on donna sur le Théatre de *Saint Cassan* le prémier Opéra public avec le titre

(1) *Rinuccini: Rime*, page 13.
(2) *Le Glorie della Poesia e della Musica.* Venezia sans date d'année.
(3) Idem.

titre d'*Andromaque*. L'année suivante, au même tems & sur le même Théatre, on en vit exécuter un second, intitulé *la Magicienne foudroyée*. Ces deux prémiers Opéra furent représentés avec une grande magnificence, & aux dépens du Poëte & des Musiciens. En 1639 le Théatre de St. Jean & de St. Paul, où l'on n'avoit donné que des Comédies, étant rebâti à neuf, on y représenta d'abord un Opéra intitulé *La Délie de Jule Strozzi*, & l'on y fit les représentations du Carnaval par celui d'*Armide*. Le Théatre de St. Cassan donna dans le même tems l'Opéra de *Thétis & Pelée* ; & dans l'Automne l'autre Théatre donna celui d'*Adonis*, qui eut un si grand succès, qu'il fut joué sans interruption depuis le mois d'Octobre jusqu'au Carême. Dans ce même Carnaval, qui commence l'année 1640, le vieux Théatre, appellé *Saint Moyse*, dont on ignore la fondation, donna l'*Arianne d'Octavio Rinuccini*, qui plusieurs années auparavant avoit été représentée dans les Palais de quelques Souverains d'Italie, & qui suivant l'édition de 1608, est antérieure de trente-deux ans à la représentation dont je viens de parler.

Je n'entreprendrai point l'énumération de tous les Opéra qui ont paru depuis cent ans sur les Théatres de Venise, elle ne feroit qu'ennuyer le Lecteur & grossir inutilement ce volume ; je me contenterai de renvoyer les Curieux au Livre que

j'ai cité ci-deſſus, qui eſt un petit volume *in* 12, imprimé à Veniſe, & qui a pour titre *Le Glorie della Poeſia & della Muſica* : c'eſt un Catalogue de 268 pages ; le Libraire y ajoute chaque année, par forme de Supplément, la liſte des Opéra que l'on y a joués dans l'année. Ce Livre imprimé ſans date, a commencé de paroître en l'année 1730. On pourra juger combien les Opéra ſont en vogue à Veniſe, lorſqu'on ſaura qu'en de certains tems on y en a joué tous les jours, & ſur ſix Théatres à la fois.

Jamais aucun Souverain n'a égalé la dépenſe que les Venitiens ont faite pour ces ſortes de Repréſentations, ſi on en excepte pourtant *Ranuce Farnèſe* Duc de Parme, qui étonna l'Italie par les fêtes qu'il donna en 1690, à l'occaſion du mariage du Prince Odoard ſon fils. On parle encore aujourd'hui de deux Opéra qu'il fit exécuter ; un pendant la nuit, dans le grand Théatre de ſon Palais ; & l'autre pendant le jour, ſur un vaſte Baſſin conſtruit exprès dans ſes jardins. Il ſeroit à ſouhaiter que l'on pût donner un détail exact des Machines que les habiles Artiſtes imaginèrent dans cette occaſion, & de tout ce que l'on a exécuté de merveilleux en ce genre à Veniſe, à Rome, à Naples, à Florence, & dans les autres villes d'Italie. Pour ce qui regarde les Décorations & les Machines, on peut dire qu'aucun Théatre de l'Europe n'approprochera jamais de celui de Parme.

prochera jamais de la magnificence avec laquelle les Opéra ont été exécutés à Venise : il y en a qui passeront par tradition jusqu'aux siècles les plus reculés : on y cite, par exemple, l'Opéra intitulé *La Division du Monde*, que le Marquis *Guido Rangone* fit exécuter en 1675, à ses dépens, sur le Théatre de Saint Sauveur. Dans *le Berger d'Amphise*, qu'on donna vingt ans après sur le Théatre de *Saint Jean Chrysostome*, on voyoit descendre le Palais d'Apollon d'une très belle & très grande architecture, & construit entièrement de cristaux de différentes couleurs, lesquels ne cessoient de tourner : les lumières qu'on avoit placées derrière ces cristaux, en faisoient sortir continuellement une quantité si prodigieuse de rayons, que les yeux des Spectateurs n'en pouvoient presque pas soutenir l'éclat.

Les deux *Bibiena*, célèbres Architectes, & fameux Peintres, actuellement vivans, ont fait voir à toute l'Europe par leurs superbes Décorations, que sans Machines on pouvoit orner un Théatre, non seulement avec autant de magnificence, mais encore avec plus de vraisemblance qu'avec des Machines. Les Machines sont les effets de la magie & du merveilleux ; & l'on a souvent besoin de se rappeller la construction du Théatre, & que tout ce que l'on voit est porté par des poutres, des cordages, des fers & des contrepoids, pour se défendre de l'illusion de nos sens,

qui nous persuade que ce que nous voyons est véritable. En voici un exemple.

Caton d'Utique est le sujet d'un Opéra que l'on donna sur le Théatre de Saint Jean Chrysostome en 1701. Comme César n'étoit pas éloigné de la ville avec son Armée, & que les habitans de la province lui avoient préparé une Fête sur le bord de la rivière, le fond du Théatre représentoit une campagne, au milieu de laquelle étoit suspendu en l'air un Globe représentant une Mappemonde : on voyoit au bruit des trompettes & de la symphonie, ce Globe s'avancer peu à peu sur le devant du Théatre, & tout cela sans appercevoir les cordes ou les machines qui le tenoient de la sorte. Au moment où il étoit vis-à-vis de César, il s'ouvrit en trois parties, qui représentoient les trois parties du Monde connues de son tems. L'intérieur du Globe étoit éclatant d'or, de pierreries & de métaux de toutes les couleurs, & contenoit plusieurs Musiciens. Voilà ce que le Théatre peut faire, c'est-à-dire, cacher avec art les cordes & les fers ; car au moyen d'un prémier plafond de charpente bâti au-dessus du Théatre, il est facile de soutenir & de faire marcher en l'air une Machine de telle pesanteur que l'on voudra ; & c'est alors que le Spectateur a besoin de se rappeller qu'il est au Théatre, & que ce qui arrive n'est qu'un effet des machines & de la construction ; mais c'est en même tems ce

que

que le Poëte & le Muſicien devroient tâcher de lui faire oublier.

Les Acteurs peuvent quelquefois par leur art ſi bien imiter la Nature, qu'ils perſuadent au Spectateur que tout ce qu'il voit eſt véritable ; mais les Muſiciens ont beaucoup plus de peine à y parvenir : en effet, il eſt bien plus difficile d'accorder le chant avec la colère, la douleur, les larmes, la mort même. Le Poëte & le Machiniſte, loin d'augmenter les obſtacles par des Machines & des Décorations outrées, devroient au contraire ne repréſenter aux Spectateurs les idées les plus élevées, qu'avec l'art le plus propre à les rendre ſenſibles. L'objet eſſentiel au Théatre eſt de faire illuſion, & l'on ne peut y parvenir que par le vraiſemblable.

Quant à la Muſique Italienne, toute l'Europe convient que vers le milieu du dernier ſiècle, elle étoit parvenue au dernier degré de perfection, & qu'elle s'eſt ſoutenue dans cet état juſqu'au commencement du ſiècle où nous vivons : les Ouvrages de *Scarlati* le père, de *Bononcini* & de tant d'autres excellens Maitres, en ſont des témoins qu'on ne peut recuſer. Mais depuis vingt ans la grande réputation qu'elle s'étoit acquiſe auprès des Etrangers a beaucoup diminué, parce que la Muſique a changé de goût en Italie. En effet, aujourd'hui elle n'eſt plus que bizarre ; on a mis le forcé à la place du beau ſimple ; & ceux qui cherchent l'ex-

preſſion & la vérité qu'ils ſentoient dans la précédente, ne retrouvent plus dans celle-ci que des ſingularités & des difficultés. Ils admirent à la vérité la ſurprenante capacité des Chanteurs, mais ils n'en ſont point touchés, & ils prétendent, avec raiſon, que c'eſt renverſer l'ordre que la Nature a établi de tous les tems, que de forcer une voix à exécuter ce que fait à peine un violon & un hautbois : voilà pourquoi la Muſique Italienne eſt aujourd'hui ſi éloignée du vrai & de l'expreſſion, & qu'elle eſt menacée d'une chute totale, ſi elle continue à s'éloigner des routes qui l'ont conduite à ſa perfection paſſée. Ce nouveau goût s'eſt cependant ſi bien établi en Italie, que les Maitres de Muſique même ont été obligés, pour s'y conformer & pour plaire, de s'éloigner, malgré eux, de la ſimplicité du chant & de la nobleſſe de l'harmonie ancienne.

A l'égard des Muſiciens, les Italiens, par le moyen qu'ils ont de fabriquer des voix, ont toujours eu un grand nombre d'excellens Chanteurs, tant par la beauté de la voix, que par l'habileté & le goût du chant. Tels étoient, du tems des grands Maitres que nous venons de nommer, *Piſtocco*, *Paſqualino*, *Siface*, *Mattecucio*, *Cortona*, *Luigino*, & un nombre infini d'autres, dont les Muſiciens d'aujourd'hui auront bien de la peine à effacer le ſouvenir. Les femmes Muſiciennes ont de tout tems diſputé aux hommes l'honneur du chant :

chant : on compte parmi celles qui ont excellé depuis la moitié du siècle passé, *Françoise Vaini*, *Santa Stella*, *Tilla*, *Marguerite Salicoli*, *Reggiana*, & plusieurs autres. Mais celle qui de notre tems a conservé le vrai goût de la Musique Italienne, est la célèbre *Cuzzoni* : tout le monde sait qu'en 1724 elle chanta avec un applaudissement universel un Motet & un Pseaume de la composition du Sieur *Bononcini* dans la Chapelle de Fontainebleau : elle a soutenu à Londres pendant six années la gloire de la Nation Italienne, & elle y fut rappellée en 1734, malgré les contestations & les brigues des Théatres d'Italie : ses appointemens étoient de quinze cent guinées par an, de même que ceux du Sieur *François Bernardi* dit le *Senesino*, excellent Musicien, & qui ne s'est jamais laissé entraîner par le goût de la nouvelle Musique. Mais ce qui ne se voit presque plus en Italie, & ce qui est fort rare par-tout ailleurs, c'est qu'il joint à la beauté de la voix, le mérite de la déclamation, & que l'Acteur ne cède en rien au Musicien.

Je ne dois pas oublier ici la fameuse *Faustina Bardoni Asse*, dont les talens & les récompenses n'ont point été inférieurs à ceux de *Cuzzoni*, dont je viens de parler. C'est à ses talens singuliers, & à la prodigieuse légèreté de sa voix, que *Faustina* a l'obligation d'avoir inventé une nouvelle façon de chanter. Comme elle a extrêmement plû dans toute l'Europe, on a cher-

ché à l'imiter ; mais ces imitateurs n'ayant ni ſon organe ni ſon talent, n'ont fait que gâter leur manière ; & c'eſt de cette mauvaiſe imitation que vient le mauvais goût du Chant & de la Compoſition qui règne aujourd'hui en Italie, & qui a déjà paſſé dans preſque tous les Pays de l'Europe.

Je me ſuis réſervé à parler en dernier de M. *Carlo Broſchi* dit *Farinello*, parce que c'eſt auſſi le dernier & le plus jeune des Muſiciens Italiens de grande réputation. Il chante dans le goût de *Fauſtina* ; mais, de l'aveu des plus grands Connoiſſeurs, il eſt ſans comparaiſon au-deſſus d'elle, étant parvenu au dernier degré de la perfection. En l'année 1734 il fut appellé à Londres, où il a chanté pendant trois hivers avec un applaudiſſement général. Il vint à Paris en 1736, & après avoir chanté dans les plus grandes maiſons, où il étoit appellé & reçu avec diſtinction, le Roi lui fit l'honneur de l'entendre dans la Chambre de la Reine, & de l'applaudir avec des expreſſions qui étonnèrent toute la Cour. Tous ceux qui l'ont entendu l'ont admiré, & on convient que l'Italie n'a jamais produit, & ne produira peut-être jamais un Muſicien ſi parfait. Préſentement il eſt en Eſpagne, entretenu pour chanter dans la Chambre du Roi & de la Reine. Ce Monarque par ſes bienfaits, & par les groſſes penſions dont il l'a pourvu, a mis le comble à la fortune que M. *Broſchi* a ſi bien méritée, & par ſes rares talens, & par ſes mérites perſonnels.

Autre-

Autrefois à Veniſe, on ne donnoit aux habiles & fameux Muſiciens pour chanter pendant l'Automne & le Carnaval, que cent écus Romains : c'étoit une grande diſtinction, & la preuve d'un mérite ſupérieur, que d'accorder juſqu'à cent vingt écus, qui valent 600 livres de France. Mais depuis 30 ans on donne à une belle voix, ſoit en homme, ſoit en femme, plus de mille ſequins d'or, qui font douze mille livres de France environ. *Santa Stella*, *Fauſtina*, *Cuzzoni* & *Farinello*, ont toujours été payés ſur ce pied-là. Ce ſont ces frais immenſes qui cauſent la ruïne de tous les Entrepreneurs d'Opéra à Veniſe, & qui épuiſent les meilleures bourſes d'Italie. C'eſt encore pour cette raiſon, que pour fournir aux grandes ſommes que coutent les Muſiciens, on a depuis quelque tems retranché les Machines dont l'exécution coutoit auſſi infiniment.

On paye trois livres, monnoie de Veniſe, pour entrer dans la Salle des Opéra, & trente ſols pour y être aſſis dans le Parterre ; le prix des Loges eſt à proportion. Si l'on compare une recette ſi modique avec les exceſſives dépenſes qui ſont néceſſaires pour ſoutenir la magnificence de ces Spectacles, on ſera convaincu des pertes que doivent faire les Entrepreneurs d'Opéra, étant preſque impoſſible que la recette égale les frais, ſur-tout en moins de quatre mois de Repréſentations ; puiſque les Opéra ne commencent à Veniſe au

plutôt, qu'à la moitié du mois de Novembre jusqu'au dernier jour du Carnaval

Comme l'expérience a fait connoître dans toute l'Europe, & sur-tout en Italie, que les meilleurs Acteurs avec les plus belles voix ne peuvent pas seuls faire réussir un Opéra, lorsque la Musique & le Poëme ne sont pas bons; & qu'au contraire un bon Poëme & une bonne Musique (& très souvent cette dernière toute seule) peuvent avoir beaucoup de succès, malgré la médiocre exécution; à Venise, où l'on a senti cette vérité mieux qu'ailleurs, on fait une méthode tout-à-fait différente de l'ancienne, comme nous allons le voir.

Depuis que les Opéra y ont commencé, on en compte en moins d'un siècle 650, quoiqu'on ne les ait jamais représentés que dans l'hiver. Depuis 1637, qui est l'époque du prémier Opéra de Venise, jusqu'à 1700, on en compte 357; à l'exception de cinq ou six qui ont été remis au Théatre, à cause du grand succès qu'ils avoient eu. Il paroit surprenant que dans l'espace de soixante & trois années ont ait vu dans la seule ville de Venise 350 Opéra tous différens: il n'en est plus de même aujourd'hui. Les Entrepreneurs ne voulant point courir les risques de la nouveauté, remettent presque tous les ans les Opéra qui ont eu du succès quelques années auparavant, soit à Venise, soit ailleurs: on fait encore plus; car on remet quel-

quelquefois le même Opéra deux fois de ſuite : ce qui déplaît aux Spectateurs, & qui ternit beaucoup la gloire des Théatres d'Italie, autrefois ſi fertiles en nouveautés.

Parmi les Poëtes Italiens qui ont écrit en ce genre, quelques-uns ont excellé par une verſification noble & pure, & d'autres par une imagination poëtique & élevée ; mais le plus grand nombre ne mérite pas qu'on en parle. Autrefois l'Opéra embraſſoit tout : aujourd'hui en renonçant aux Machines on a abandonné la Fable, les Divinités, la Magie, la Paſtorale, & autres choſes pareilles ; on ne s'eſt attaché qu'à traiter des Sujets hiſtoriques. Les vieux Opéra qui nous reſtent, nous font connoître quel étoit le génie abondant des Italiens en traitant l'Hiſtoire : il ſemble aujourd'hui qu'une ſtérilité générale ait ſuccédé dans les eſprits à la fécondité de leurs prédéceſſeurs. Le Plan, les Scènes, & mêmes les Penſées, ſont priſes ordinairement du Théatre Tragique François.

Tous les inconvéniens dont nous avons parlé, pourroient bien faire tomber l'Opéra dans le cas de la Comédie ; & l'on pourroit bien parler un jour de la Muſique Italienne, comme l'on fait aujourd'hui de leur belle Comédie du bon ſiècle, en eſtimant les Anciens, & en mépriſant les Modernes.

THEA-

THEATRE ESPAGNOL.

ON pourroit, je crois, assurer que les Espagnols ont été les prémiers en Europe qui ayent écrit pour le Théatre, s'il n'étoit pas évident que depuis la décadence des Latins, le Théatre s'est perpétué en Italie sans interruption. Il est vrai aussi que les Bateleurs & les Charlatans ont eu grande part à cette continuité ; puisqu'ils ont été les supports de la Comédie des Gentils, & qu'on ne peut avec raison donner le nom de Comédie à leurs boufonneries, qui n'étoient que des monstres informes sans dialogue & sans stile. Si ces mêmes Charlatans ont dans la suite annobli les Jeux en représentant dans des Cours, ou dans des Salles de grandes Maisons, cela ne suffira jamais pour dire qu'avant le XI. & le XII. Siècle la Comédie ait eu une forme en Italie, ou dans quelqu'autre partie de l'Europe. Ce Spectacle étoit tout au plus dans le goût des Farces à l'impromptu, que les Comédiens Italiens jouent encore présentement : & il est même à supposer que la forme qu'elles avoient alors, n'étoit pas à beaucoup près comparable à la Comédie Italienne à l'impromptu, quelque défectueuse qu'elle soit.

Je ne prétens pas détruire par-là ce que j'ai dit ailleurs, & je suis persuadé que dès le

le XIII. Siècle, il y avoit en Italie des Comédies écrites ; mais comme elles n'étoient point publiques, & qu'on ne les jouoit qu'en particulier, on n'en peut donner une époque auſſi certaine que nous l'avons de la Comédie jouée à l'impromptu.

Le Théatre en Eſpagne a commencé bien différemment. Il eſt vrai que les Eſpagnols, non plus que les autres Nations, ne ſe ſont pas piqués de jouer à l'impromptu ; mais ils peuvent diſputer à toutes les autres Nations, le renouvellement ou le rétabliſſement de la véritable Comédie. L'Hiſtoire d'Eſpagne nous fournit des mémoires très anciens des prémiers Jeux de leur Théatre : c'étoit de petites Farces en un Acte qu'on appelloit *Entremeſſés*, ou *Jornadas*, Journée, car c'eſt ainſi qu'on les nomme encore. Ces Pièces en très peu de Scènes, n'étoient repréſentées que par un petit nombre d'Acteurs : l'action de cet Acte rouloit ordinairement ſur un fait populaire & ridicule, & tout cela étoit écrit & rempli de mots plaiſans & malins, qui amenoient un mariage extravagant : en cela très conformes aux Mimes Latins, puiſque les Sujets étoient de la même eſpèce. Ces *Entremeſſés* ſe repréſentoient dans les carrefours & dans les places publiques des villes, à l'occaſion de quelque Fête ſacrée ou profane ; comme la Dédicace de quelque Egliſe, l'Entrée, le Mariage de quelque Prince Souverain, ou autre choſe ſemblable : les François en cela n'ont que long-

tems

tems après imité les Eſpagnols. Si l'on veut juger de ces ſortes d'Ouvrages par les *Entremeſſes* modernes que les meilleurs Poëtes dramatiques Eſpagnols nous ont donné, on ne peut croire les prémiers que très foibles ; car ceux qui ſont écrits du tems de *Calderon* ſont bien mauvais, & n'ont d'autre mérite que d'être véritablement Farces.

Ces paſſetems, qui n'étoient faits que pour amuſer la populace, firent place à la Comédie, qui commença de la même façon qu'elle s'étoit établie dans la Grèce. On la repréſentoit ſans preſque aucun ornement, & dans des endroits nullement convenables aux Fêtes qui étoient le motif de la repréſentation. Quoiqu'aujourd'hui les Théatres d'Eſpagne ayent pris une meilleure forme, ils conſervent encore néanmoins le nom qu'on leur donna dans les commencemens, & l'on continue toujours à les appeller *Corrales*, qui veut dire, *Cours*, ou *Baſſe-Cours*. Mais lorſque l'on veut leur donner un nom plus honnête, on les appelle *Patios*, qui veut dire *Grandes Cours*. Les Théatres qui ſont dans les Palais des Souverains, ou de quelques Grands Seigneurs, ne portent point le nom de *Corrales*, parce que c'eſt un mot trop bas, mais celui de *Coliſeo*.

On voit bien que les Eſpagnols ont inſenſiblement fait ſuccéder à ces Farces de meilleures Comédies, mais il n'eſt pas poſſible de donner une époque certaine de ce chan-

changement, qui a rendu le Théatre tel qu'il eſt aujourd'hui. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'ils peuvent ſe vanter d'être les prémiers qui ont remis leur Comédie dans l'état où nous la voyons depuis longtems, & ils peuvent dater ce rétabliſſement du milieu du XV. Siècle : au-lieu que les Italiens ne comptent leur bonne Comédie que du commencement du XVI. Siècle, & les François vers la fin du XVII. c'eſt-à-dire du tems de *Molière*.

D. Lope de Ruéda & *Navarro*, qui étoient contemporains, ont commencé à mettre en trois Actes la Comédie, qui auparavant étoit diviſée en quatre : on nommoit dans ces prémiers tems *Actos* ce que nous appellons *Actes*, & les deux Auteurs que nous venons de citer les appellèrent *Jornadas*, ce qui a été obſervé juſqu'à préſent par tous les Auteurs dont les Piéces ont été imprimées. Mais avant toutes choſes, je crois qu'il faut examiner la conſtruction de leur Salle, par laquelle on pourra tirer quelque connoiſſance de l'ancienneté de leur Comédie.

Les Théatres en Eſpagne ont une forme tout-à-fait particulière : ils ſont preſque quarrés, & ont trois étages : il n'y a de Loges qu'au prémier rang, & ces Loges ne ſont ſéparées, comme en France, que par des barreaux : la Loge qui eſt en face & au-deſſus de la porte qui conduit au Parterre & au Théatre, s'appelle *la Loge de la Ville*, parce qu'elle eſt toujours occupée

pée par un des *Régidores*, ou *Intendans de Police*. Au-deſſous de cette Loge, & du reſte de la façade, ſe forme une eſpèce d'Amphithéatre qui avance un peu dans le Parterre, & qui eſt garni de bancs : on le nomme *Cazuéla*, il n'y a que les femmes qui s'y placent. Au-deſſous de la *Cazuéla*, & aux deux côtés de la porte par où l'on entre dans le Parterre, ſont deux Loges obſcures que l'on appelle *Aloxéros*, & dans l'une deſquelles un *Alcade de Corte*, qui eſt un Juge Royal, ſe place, ayant tout ſon cortège devant lui dans une petite enceinte qui eſt dans le Parterre. Ce Magiſtrat ne s'y met cependant pas ordinairement, mais ſeulement lorſque la Scène eſt embarraſſée par les Décorations ; car dans la Comédie ſimple, que l'on appelle *de Capa y Spada*, il occupe une chaiſe ſur un des côtés du Théatre, avec deux ou trois Archers de ſa ſuite placés derrière lui.

Au-deſſus des prémières Loges, des deux côtés de la Salle, eſt un ſecond rang compoſé d'une eſpèce de Loges, ou petites Chambres, que l'on appelle *Banés* : c'eſt-là que ſe placent les perſonnes qui ne veulent point être vûes. Sur la même ligne, & dans toute la façade du fond, eſt un eſpace auſſi vaſte que celui de la *Cazuéla*, on le nomme *Tertulia* : c'eſt où ſe placent les Moines, les Prêtres, & autres perſonnes qui veulent aſſiſter au Spectacle avec une ſorte de bienſéance. Aux deux côtés du Parterre ſont des places deſtinées aux hommes,

hommes, qui y ſont aſſis comme on l'étoit dans les Amphithéatres des Anciens : leur nom eſt *las Gradas*, & on y monte par cinq petites marches de bois : ils ſont entourés d'une eſpèce de baluſtrade, & vont ſe joindre à deux rangs de bancs qui ſont ſur la ſcène où les Acteurs repréſentent. Il y a au bout de ces gradins un autre endroit, qui eſt de toute la largeur du Théatre, & qui y eſt joint : il eſt un peu plus élevé que le Parterre, & on l'appelle *los Tabouretés*, ou *media Lunetta*, ce qui peut ſe comparer à l'Orcheſtre des Théatres d'Italie & de France. Dans le *Patio*, ou Parterre, en face du Théatre, il y a des bancs, qui ſe joignent aux derniers gradins des deux Amphithéatres dont on a parlé. Autrefois les Amphithéatres n'étoient point couverts au-deſſus de ce Parterre, comme ils le ſont préſentement, de façon que les Spectateurs ſe trouvoient expoſés à la pluye & aux autres injures de l'Air. (1)

Cette forme des Théatres, qui en Eſpagne differe tant des autres Théatres de l'Europe, pourroit être encore une preuve de leur antiquité ; car il eſt naturel de penſer que ſi les Théatres d'Italie avoient été bâtis avant ceux d'Eſpagne, on auroit ſuivi la méthode des Italiens, comme toutes les autres Nations ont fait, à la réſerve de

(1) Aujourd'hui on a conſtruit à Madrid un Théatre très grand & très magnifique, dans le goût des Théatres d'Italie, en conſervant cependant quelques unes des parties de leur ancienne forme.

de quelques petits changemens : comme par exemple, la mode des Amphithéatres que l'on voit en France, & qui cependant pourroit bien tirer ſon origine de la *Cazuéla* des Théatres de Madrid : comme les deux bancs ſur la ſcène en Eſpagne pourroient auſſi avoir donné aux François, l'idée d'en mettre juſqu'à ſix, pour y placer plus de monde.

La façon de payer pour voir la Comédie en Eſpagne, eſt la même qu'en Italie : on paye d'abord, pour entrer dans la Salle, *Quatroquartos*, qui ſont deux ſols & demi, monnoie de France : & enſuite, pour être placé, on paye la même ſomme ou un peu plus, ſelon les places qu'on choiſit. C'eſt aſſez l'uſage en Eſpagne de louer pour toute l'année des Loges, qui ordinairement ſont occupées par des femmes de condition, accompagnées ſeulement de leurs parens, ou de quelques vieux domeſtiques : mais on commence à ſe relâcher de cette contrainte, & on a aujourd'hui plus de liberté qu'on n'avoit autrefois ſur bien des choſes. Si on ne veut prendre dans les Loges qu'une ſeule place (ce que font les hommes ſeulement) on paye deux *Réales de Plata*, qui ſont vingt ſols, & *los Tabouretés* de même, & tout le reſte à proportion.

Anciennement les Décorations étoient très peu de choſe : elles ſe réduiſoient à un aſſez mauvais rideau, qui couvroit les portes par où les Acteurs entroient & ſortoient : cet uſage n'eſt pas même aboli tout-

tout-à-fait, & principalement dans les Comédies de *Capa y Espada*.

Les Habits étoient autrefois très simples, mais aujourd'hui le luxe s'est introduit au Théatre, & les Actrices y sont vêtues magnifiquement, sur-tout lorsque la Comédie est en Musique. Les Auteurs choisissent dans la Fable des Sujets de Comédie, dont la plupart des Scènes sont en Musique; & alors les décorations, les changemens de Théatre, les habits & tous les autres accompagnemens y sont très somptueux. Mais quand la représentation se fait dans le *Salon* de *Palacio*, dans le *Coliséo del Ritiro*, ou chez quelque Grand d'Espagne des plus riches; c'est alors que l'on tâche d'égaler ce qu'il y a de plus superbe en Italie.

Il seroit difficile de dire exactement le nombre des Poëtes Dramatiques que l'Espagne a produits: mais on peut mettre au rang de ceux qui ont le plus de réputation *Lopès de Véga*, *Calderon*, *Muréto*, *Solis*, *Salazar*, *Molina*, & quelques autres. A l'égard de la quantité des Ouvrages Dramatiques, les Espagnols sont en cela bien supérieurs à toutes les autres Nations; & l'on peut dire sans exagérer, qu'il y a plus de Comédies Espagnoles, qu'il n'y a de Comédies & de Tragédies Italiennes & Françoises depuis leur origine jusqu'à présent. Si l'on doute de ce que je viens d'avancer, on n'a qu'à examiner les Ouvrages de quelques-uns des Poëtes de cette Nation.

Le ſeul *Don Pédro Calderon de la Barca* a imprimé neuf volumes de Comédies, & ſix volumes d'*Autos Sacramentales*, & chacun de ces volumes contient douze Piéces, ce qui fait un Recueil de cent quatre-vingt: or il eſt certain qu'il en a encore écrit un plus grand nombre, qui n'ont point été imprimées. Quoiqu'*Auguſtin Muréto* n'ait mis au jour que trente-ſix Pièces, il n'eſt pourtant pas douteux qu'il n'en ait compoſé beaucoup plus. *Fray Gabriel Thelles* a fait un très grand nombre de Pièces, mais il n'y en a que cinq volumes d'imprimés, chacun de douze Comédies. On voit par les anciens Régiſtres, ou Journaux des Théatres, que *Lopès de Véga Carpio* a fait plus de 1500 Pièces, & qu'elles ont été toutes repréſentées: on n'en trouve (& même avec bien de la peine) que vingt-ſix volumes, contenant trois cens douze Comédies: à l'égard des autres qui ne ſont point parvenues juſqu'à nous, ſi quelqu'un veut les lui conteſter, du moins perſonne ne peut révoquer en doute les 312 qui nous reſtent; & ce nombre prodigieux ſuffit pour prouver que le plus fertile génie de tous les Poëtes Dramatiques ne peut, & ne doit point être comparé à *Lopès de Véga* du côté de la fertilité & de l'imagination. *Don Juan Pérès de Montalban* a compoſé trente-ſix Comédies, & douze *Autos Sacramentales*: ainſi parmi les Auteurs qui ont travaillé pour le Théatre, il n'y en a pref-

preſque point qui n'ayent compoſé chacun 24 Pièces, ſi nous en exceptons *Antonio de Solis*, & *Don Auguſtin de Salazar*, qui ſe ſont diſtingués entre les meilleurs Poëtes, quoiqu'ils n'ayent fait chacun que neuf Pièces. On ne doit pas s'étonner ſi les Ouvrages de ces deux Auteurs ſont en ſi petit nombre, en comparaiſon de ceux de leurs Compatriotes, *Solis* étant mort fort jeune, & *Salazar* preſque enfant. On dit que le prémier laiſſa une Pièce imparfaite, & qui avoit pour titre *Amor es arte de amar*; mais perſonne n'a jamais oſé l'achever. Ce fut à l'occaſion de la mort de *Salazar* que *Calderon* dit, *Emperaba par d'onde el acababa*: c'eſt-à-dire, *il étoit le prémier dans tout ce qu'il perfectionnoit.*

Il y a 600 *Autos Sacramentales* imprimés, ſans compter un nombre infini qui ne le ſont point. Les *Autos Sacramentales* ſont des Drames ſaints, que l'on repréſente en certain tems de l'année, & particuliérement le Jour de la Fête-Dieu. Il ne faut pas croire qu'ils ayent quelque reſſemblance avec ces Drames qui ſont en ſi grand nombre en Italie, & dans leſquels on repréſente les Myſtères de la Paſſion de Notre Seigneur, ou quelque évènement de la vie des Martyrs & des Vierges. Ce ſont des Ouvrages allégoriques, qui traitent toujours des grands Myſtères de notre Religion, mais d'une façon tout-à-fait particuliére. *Don Pédro Calderon* eſt regardé comme le meilleur de tous les

Poëtes qui ont travaillé en ce genre, & l'on convient que perſonne ne pourra jamais l'égaler.

La forme de ces Drames eſt toujours allégorique, comme nous l'avons dit. On perſonifie la mémoire, la volonté, l'entendement, la vie, le Judaïſme, l'Egliſe, l'Idolâtrie, l'Apoſtaſie, &c. *Don Pédro Calderon*, dans un de ſes Ouvrages, perſonifie juſqu'aux cinq ſens du corps humain; très ſouvent parmi de tels Acteurs il y a des Perſonnages réels, & ſur-tout un Acteur comique. Toute l'action de ces ſortes de Drames ne roule, comme nous l'avons déjà dit, que ſur les plus grands Myſtères de notre Religion, & principalement ſur celui de l'Euchariſtie, par où l'action ſe termine.

L'*Auto Sacramental de las Plantas* du même *Calderon*, me paroît tout-à-fait ſingulier en ce genre: les Acteurs ſont, l'*Epine*, le *Mûrier*, le *Cèdre*, l'*Amendier*, le *Chêne*, l'*Olivier*, l'*Epi*, la *Vigne* & le *Laurier*. Deux Anges entrent ſur le Théatre, & adreſſant la parole à toutes les Plantes, ils leur déclarent qu'une d'entre elles doit produire un fruit doux & admirable; ils les invitent à un combat divin, pour mériter une couronne qu'un de ces Anges tient à la main, & qu'il va appendre ſur un côté du Théatre; ils leur donnent la faculté de parler, & ils s'en vont; les Arbres parlent, & ſont dans l'admiration.

Le

Le *Cèdre* arrive avec un bâton à la main en forme de croix : tous les autres Interlocuteurs ſont ſurpris de le voir, comme un Arbre qu'aucun d'eux n'a encore vu. Le *Cèdre* fait un long diſcours allégorique ſur la Création du Monde, de l'Homme, des Animaux & des Végétaux : il leur dit que de la même façon que les Animaux qui habitent la mer, les airs & la terre, connoiſſent un Roi, les Arbres en doivent avoir un auſſi : il ajoute qu'il ne ſe vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il ſera le juge entr'eux de celui qui la méritera, & il ſort.

Les Plantes qui reſtent ſur la ſcène, ſont choquées qu'un Arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre : elles produiſent les attributs que les hommes leur accordent, & par leſquels chacune prétend l'emporter ſur les autres.

Dans une Scène qui ſuit, le *Cèdre* propoſe à chaque Plante de donner un placet & de déduire leurs titres, ce qui s'exécute. Enſuite le *Cèdre* paroit tenant devant lui une croix, dont les bras ſont entrelaſſés de feuilles de Cèdre, de Cyprès & de Palme. Les Plantes ſe partagent pour & contre la prétendue violence que le *Cèdre* leur fait en ſe nommant leur arbitre. L'*Epine* éclate de colère, lui demande qui il eſt ; & ſur ce qu'il refuſe même de lui dire ſon nom, l'*Epine* s'irrite, & dit qu'elle ſeule ſuffira pour arracher & détruire un Arbre qui n'eſt point connu dans le pays,

& qui veut les tirannifer: elle s'approche de lui & l'embraſſe : le *Cèdre* s'écrie qu'elle lui déchire le corps : en cet inſtant on voit du ſang ſortir de la croix : toutes les Plantes en frémiſſent : le *Cèdre* dit qu'il arroſera de ce ſang toute la terre : l'*Epi* & la *Vigne* s'approchent de la croix pour le recevoir : le *Cèdre* voyant leur pitié & leur humilité, tenant toujours la croix devant lui, leur dit ces paroles :

Pues humildes, pues piadoſos
Lo dos recidib mi cuerpo,
O mi ſangre, en los dos ſolo
Deſde oy mi cuerpo, y mi ſangre
Sera divino teſoro, &c.

Puiſqu'humbles & compatiſſans,
Vous recevez tous les deux mon corps
Et mon ſang, en vous deux ſeulement,
Dès aujourd'hui mon corps & mon ſang
Sera un divin tréſor, &c.

L'*Epine* qui eſt reſtée enſanglantée ſe deſeſpère, & voyant toutes les Plantes fuir à ſon aſpect, elle fait une grande lamentation. La Croix paroit en l'air : quelques-unes des Plantes demandent au *Cèdre* de déclarer celle qui mérite la Couronne : le *Cèdre* dit que c'eſt l'humilité qui l'obtiendra, & il nomme l'*Epi* & la *Vigne*, &c. & la Pièce finit. C'eſt ainſi que ſe terminent les *Autos Sacramentales*, par une pen-

penſée qui a rapport au Myſtère de l'Euchariſtie.

Ces ſortes de Drames ſont précédés d'un Prologue, auquel on donne l'épithète de *Sacramental*, & on y ajoute un titre particulier qui ſemble n'avoir jamais de rapport au Myſtère de la Fête-Dieu, qui en eſt pourtant le ſeul objet. Par exemple, *Loa Sacramental del Loco*, *Prologue Sacramental du Fol.* Au commencement de ce Prologue, on entend des gens dans la couliſſe qui crient, *Prenez garde au Fol qui s'eſt échappé: courons, courons après.* Le Fol paroit enſuite, diſant à ceux qui crient après lui de ne point s'inquieter, qu'il n'eſt pas ce qu'il étoit auparavant; que le plaiſir d'être témoin de la Fête l'a fait ſortir, &c. & en moins de deux cens petits vers il fait l'énumération de tous les Prodiges, & des plus grands Myſtères du Vieux & du Nouveau Teſtament. Il en eſt de même du Prologue Sacramental du *Payſan*, ou de celui des *Equivoques*, &c. qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui ſe trouve à la fin.

Outre les Auteurs connus, il y en a encore un nombre infini d'anonymes, qui à l'impreſſion ne prennent que le nom ou le titre d'*un Ingegnio*, *de dos ou de tres Ingegnios.* Un Libraire de Madrid a eu la curioſité de rechercher toutes les Pièces de Théatre des Auteurs anonymes ſous le titre d'*un Ingegnio*, &c.; & quoiqu'il n'ait pas pu encore en raſſembler une ſuite

complette, il eſt cependant parvenu à en faire un recueil de quatre mille huit cens. Ajoutons à cela le nombre immenſe de Pièces de Théatre imprimées avec les noms des Auteurs, & nous verrons qu'il faudra convenir que les Eſpagnols ſont les plus riches en Ouvrages de Théatre, & que toutes les Nations de l'Europe enſemble ne pourroient en produire une auſſi grande quantité.

Je ſai bien que les Connoiſſeurs m'objecteront qu'une grande partie de ces Pièces ne conſiſtent qu'en une intrigue fondée ſur le Point-d'honneur, ce qui fait que non ſeulement il y a beaucoup de reſſemblance entr'elles, mais encore que bien ſouvent un Auteur s'eſt répété lui-même. On pourroit répondre à cette objection, que ce genre de compoſition eſt dans le goût de la Nation, qu'il eſt naturel de ſe conformer dans ces ſortes d'Ouvrages aux mœurs de ſon pays, & que l'on pourroit en dire autant des Italiens & des François, qui pendant long-tems n'ont traité dans leurs Pièces que des intrigues d'Amour, qui diffèrent très peu les unes des autres: ainſi il ne faut pas reprocher aux Eſpagnols d'avoir donné au Point-d'honneur la prééminence ſur leur Théatre; & l'on doit convenir auſſi qu'il n'eſt pas toujours le ſeul mobile de la Scène, puiſque l'on reconnoît aſſez par ceux-mêmes qui les ont imités, combien leurs idées ſont ſingulières, & avec quelle faci-

facilité les Auteurs Eſpagnols inventent des Sujets, dont ils conſtituent la Fable, conformément au goût de la Nation: car il eſt très rare que dans le grand nombre de leurs Comédies, il s'en trouve quelques-unes dont les idées ſoient priſes ailleurs: ce ſont les Eſpagnols au contraire, qui en ont fourni à tous les Poëtes de l'Europe.

Depuis le commencement de la Comédie en Italie juſques vers la moitié du XVII. Siècle, les Italiens, ſoit dans le Tragique, ſoit dans le Comique, n'ont eu pour objet d'imitation que les Grecs & les Latins; mais il y a 130 ans que leurs Ouvrages Dramatiques ne ſont pour la plupart que des traductions des Pièces Eſpagnoles; & on peut dire que les François en ont agi de même dans la naiſſance de leur Théatre: ils ont commencé par imiter les Grecs & les Latins, & enſuite ils ont traduit les Eſpagnols. Quoique du tems de *Corneille* la Tragédie en France eût déjà changé de face, cependant on ne quita pas encore l'uſage où l'on étoit d'imiter les Eſpagnols: le *Cid* de *Pierre Corneille*, & le *Vinceſlas* de *Rotrou*, en ſont des preuves; & l'on voit encore de notre tems de très belles Tragédies, preſque toutes tirées de l'Eſpagnol: l'*Inès de Caſtro* de Mr. *Houdart de la Motte*, nous fait ſentir que les plus grands Génies ne doivent pas mépriſer un fond ſi riche, où l'on trouve des choſes ſi belles, ſi précieuſes; & l'expérience nous fait voir qu'un

qu'un Homme d'esprit en peut tirer des idées admirables, s'il est capable de les bien employer.

Ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivi les Règles d'Aristote. *Don Lopès de Véga* nous dit, que *Don Lopo de Rueda* les a sévèrement suivies dans ses Pièces ; & il y a plusieurs Comédies & Tragicomédies imprimées, dont les Poëtes annoncent aux Lecteurs, qu'ils se font gloire d'avoir composé leurs Pièces avec toute l'exactitude que demandent les Règles. *Véga* lui-même en écrivant sur l'*Art du Théatre*, nous dit, que si les Poëtes Espagnols ne se sont point attachés aux Règles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation, & surtout aux Femmes, qui en Espagne, aussi-bien qu'ailleurs, donnent la loi au Théatre & à la Langue. Mais malgré cette négligence des Règles, les Gens d'esprit, en transportant dans un autre climat les Pièces Espagnoles, peuvent aisément les réduire à l'exactitude nécessaire : c'est ce qu'ont fait voir en France les deux *Corneilles*, *Molière*, & plusieurs autres : ainsi on peut regarder le Théatre Espagnol, comme une source intarissable pour toutes les Nations.

Il y a aujourd'hui à Madrid trois Auteurs renommés pour le Théatre, *Don Fellès de Arébo*, *Don Bernardo Joseph de Reynoso y Quisiones*, & *Don Joseph de Canizarès*. Ce dernier est celui des trois qui produit le plus,

plus, & qui eſt le plus en réputation : ils n'ont point encore fait imprimer aucune de leurs Pièces, parce qu'ils ſont dans l'uſage de ne point les publier l'une après l'autre, comme l'on fait en France, mais ils attendent pour cela qu'ils ayent un Théatre complet. Si ces Auteurs ſuivent l'exemple de leurs prédéceſſeurs, ils laiſſeront eux ſeuls plus d'Ouvrages, que n'en auront produits en France tous les Auteurs François leurs contemporains.

Un grand ordre s'obſerve dans les Repréſentations du Théatre Eſpagnol. Quelqu'applaudiſſement que les Pièces puiſſent attirer, quelqu'éclat de rire qu'elles puiſſent exciter, jamais aucun tumulte n'en dérange l'exécution. Leurs applaudiſſemens, comme autrefois chez les Anciens, & comme encore aujourd'hui chez les François, conſiſtent à battre des mains. Si la Pièce eſt mal compoſée par le Poëte, ou mal jouée par les Acteurs, du moins on en attend la fin pour en porter ſon jugement. Si elle plaît, tout le Parterre crie en confuſion, & la demande pour le lendemain, comme l'on fait en Italie, & particulièrement à Veniſe : & pour empêcher qu'il n'arrive du deſordre, il y a toujours, comme nous l'avons déjà dit, un *Alcalde de Corte* accompagné de ſes Gardes.

Comme les Acteurs Eſpagnols, qui cherchent toujours la vérité dans leurs expreſ-

preſſions, ſont grands imitateurs de la Nature, ils ne le ſont pas moins dans leur déclamation & dans leurs geſtes; mais ſans jamais néanmoins abandonner la gravité qui déſigne & caractériſe la Nation: c'eſt ainſi que s'expliquent les Mémoires qui m'ont été envoyés ſur cette matière, & auxquels j'aſſure que le Lecteur peut ajouter foi. Quoique des Comédiens Eſpagnols ſoient venus, même de mon tems, repréſenter leurs Pièces en Italie, j'avoue de bonne foi que je ne me ſuis jamais trouvé à portée de les entendre: ce que je puis dire, c'eſt qu'ayant rencontré un jour un Comédien Eſpagnol, je le priai de me réciter quelques Scènes: il le fit d'une façon qui me ſurprit, & me pénétra tellement que je ne l'ai jamais oublié: j'en fus d'autant plus ſurpris, que ſon habit ne lui étoit point avantageux pour déclamer quelque choſe de noble; car il n'avoit pour tout équipage qu'une ſouquenille de toile noire, avec laquelle il alloit en pélérinage à Rome. Comme je le louois ſur ſa déclamation qui m'avoit frappé, il me proteſta qu'il n'étoit qu'un des médiocres Acteurs de ſon pays, & m'en nomma pluſieurs qui vivoient alors, dont il me dit des choſes ſurprenantes. Quoique je me ſente très porté à le croire, je dois, pour ne point m'induire en erreur, m'en rapporter à ceux qui ont vu & entendu les Acteurs Eſpagnols.

Les

Les Comiques du Théatre Eſpagnol ſont plus dans le goût des Italiens que des autres Nations. On appelle *Gracioſo*, celui qui joue le principal comique : ce Perſonnage approche fort de celui d'Arlequin, puiſqu'il lui reſſemble dans le caractère & dans la façon de plaiſanter. Il eſt vrai que le *Gracioſo* ne tire pas ordinairement ſes bons-mots des ſources qu'il devroit choiſir : par exemple, pour les moindres occaſions il jure par des Saints, dont le Poëte affecte de chercher les noms les moins en uſage, afin de rendre la plaiſanterie plus comique, s'il eſt poſſible que cela ſoit une. Ceux qui ſeront curieux d'en ſavoir davantage, pourront examiner les Comédies Eſpagnoles, que l'on trouve aiſément par-tout. Au ſurplus je ne ſuis point ſurpris que le *Gracioſo*, ou Comique du Théatre Eſpagnol, ait tant de rapport avec l'Arlequin de la Comédie Italienne. Je ſuppoſe que le Théatre en Eſpagne ait eu ſa naiſſance un ſiècle avant celui d'Italie ; les Eſpagnols le prétendent, mais ils ne ſauroient aller plus loin. Quoi qu'il en ſoit, il ne ſera jamais plus ancien que la Comédie Italienne à l'impromptu. L'Arlequin ſuit de près la décadence de la Comédie des Gentils, s'il eſt vrai qu'il vienne directement du *Centunculus* (1) des

(1) Dans mon *Hiſtoire du Théatre Italien*, imprimée à Paris l'an 1728, on trouve à la page cinquième

des Latins, comme je l'ai dit autre part. Le Théatre Eſpagnol, en ſe formant, n'avoit d'autres exemples à ſuivre que les Grecs & les Latins, ou la Comédie Italienne à l'inpromptu, qui ſans contredit règnoit pluſieurs ſiècles auparavant: ainſi il eſt naturel de penſer que les Eſpagnols l'ont imitée, & que pour cela on trouve tant de reſſemblance entre les Comiques des deux Nations.

Il y a ordinairement des Soubrettes comiques dans les Pièces Eſpagnoles que l'on nomme de *Capa y Eſpada*: ces Pièces ſont du même genre que *la Dame Inviſible*, ou *l'Eſprit Folet* du Théatre François, & que *la Maiſon à deux portes*, Comédie jouée à l'impromptu ſur le Théatre Italien, toutes deux priſes de *Calderon*. Le Théatre Eſpagnol poſſède un nombre infini de ces ſortes de Pièces, où les Auteurs de toutes les Nations peuvent trouver des ſources inépuiſables. Celles qui ſont d'un genre plus élevé, tant par la nobleſſe des Perſonnages qui y ſont introduits, que par la qualité de l'intrigue & des incidens, peuvent ſervir de modèle pour la Tragicomédie & pour la Tragédie; & c'eſt ce dont les Italiens

me & ſuivantes, que non ſeulement l'Arlequin eſt un reſte des Mimes des Latins, & que ſon habit eſt le même; mais on y voit auſſi qu'à la décadence du Théatre des Gentils, le caractère & l'habit de ce Mime des Latins en toutes ſes parties, s'eſt perpétué en Italie juſqu'à nos jours. On y cité *Cicer. Apuleius, Diomed. Veſſ. &c.*

liens & les François ont beaucoup profité en les traduiſant, ou en les imitant.

On peut donc conclure de tout ce que je viens de dire, que quoique le Théatre Eſpagnol ſoit dénué de règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été & d'être encore le grand maitre des Poëtes, & le grand modèle des Théatres de toute l'Europe, ſoit par la ſingularité des idées, ſoit par le nombre prodigieux & la variété des ſujets de Comédie qui n'appartiennent qu'à lui.

THEATRE FRANÇOIS.

LEs commencemens du Théatre de France ne ſont pas ſi obſcurs, que l'origine de celui d'Italie & d'Eſpagne. Les traces qui nous en reſtent, nous en donnent une connoiſſance plus aſſurée, que celle que les Italiens & les Eſpagnols peuvent avoir du leur. La curioſité & les recherches de pluſieurs Auteurs François en ont raſſemblé les époques, & nous les ont fixées. On trouve quelquefois, il eſt vrai, des contradictions entr'eux, mais elles ne ſont pas d'aſſez grande conſéquence pour altérer la vérité des faits; & quelques petites variétés que l'on rencontre dans le tems, & même dans les choſes, n'empêchent pas de démêler au vrai quel étoit l'état du Théatre dans les prémiers tems. On trouve ſucceſſivement depuis 1500, des Auteurs qui ont écrit ſur le Théatre François; & depuis un ſiècle, les Diſſertations ſur cette matière n'ont point diſcontinué. Comme je dois moins m'engager qu'un autre à faire l'hiſtoire de ce Théatre, je me contenterai ſeulement de remplir ma promeſſe, en donnant une idée de ce qu'il a été après les Latins, & j'en ferai remonter les connoiſſances le plus loin qu'il me ſera poſſible.

Mon

Mon Ouvrage étoit achevé, lorſqu'il parut une *Hiſtoire du Théatre François*, imprimée en 1734: & comme ce nouvel Ouvrage m'a obligé d'abréger le mien, on me permettra du moins d'en parler ici, & de communiquer mes obſervations & mes remarques.

L'Auteur de cette Hiſtoire prétend que la Comédie fut rétablie en France par les *Troubadours* vers le XII. Siècle, mais je ne ſai pas ſur quoi il fonde ſon opinion: tout ce qu'il en dit lui-même, ne ſert qu'à nous faire voir les différens états par leſquels paſſa ce qu'il appelle Comédie, avant qu'elle eût pris une forme de repréſentation théatrale. Tous les Ouvrages des *Troubadours* dont il parle (& qui ne méritent point le nom de Comédie) ne ſervirent qu'à porter peu à peu la Nation Françoiſe à en imaginer une; & je penſe que quant à ſon origine, on peut la faire remonter 500 ans plus haut que l'époque donnée dans la nouvelle Hiſtoire.

L'Auteur avance (1) en parlant des *Troubadours*, qu'ils ſont les inventeurs de la Comédie en Provence, & qu'*il y en eut parmi eux qu'on nomma Comiques, ce qui veut dire Comédiens*. Or il n'a pas bien entendu la ſignification du mot *Comique*, car ce terme ne veut dire que *Plaiſant* ou *Boufon*. Je ne veux, pour prouver ce que j'avance, que le paſſage même de Noſtradamus cité par l'Au-

(1) Premier Volume, pag. 14.

l'Auteur, à propos de *Nouës* mort en 1220. (1) *Ce Poëte*, dit Noſtradamus, *fut bon comique, & alloit chantant ès maiſons des grands Seigneurs, en ſe promenant & en faiſant geſtes à ce convenables, par le remuement de ſa perſonne & changement de voix, & par autres actions requiſes à vrai comique, en quoi il gagna grand tréſor.* Cette deſcription eſt véritablement celle que l'on pourroit faire d'un *Boufon*; & ſi de ce tems-là ces Boufons étoient eſtimés plus qu'il ne convenoit à des perſonnages de leur caractére, c'eſt qu'ils avoient le mérite de faire des vers, & de les réciter avec quelque art.

Je crois auſſi qu'il n'a pas moins de tort quand il dit que dès l'an 1200 il y avoit des Comédies & des Tragédies en Provence, parce qu'il y avoit dès ce tems-là des Piéces de Poëſie qui en portoient le nom: mais comment peut-il accorder le nom de Comédie à ces Poëſies, puiſqu'il dit lui-même à la page 13, qu'*elles reſſembloient plutôt à des Dialogues qu'à des Comédies*? Il falloit y ajouter encore, que par *le remuement de la perſonne & le changement de voix*, Noſtradamus veut nous faire ſentir l'art qu'avoit *Nouës* de réciter ſes dialogues tout ſeul, ſoit en parlant tantôt avec la voix d'une femme, & tantôt avec celle d'un homme, ſoit en changeant de place, de geſte & de contenance, à peu près comme fait *Soſie* dans un monologue de la Tragédie d'*Amphy-*

(1) Pag. 25.

phytrion: & ces qualités, à la vérité, devoient le faire paſſer pour un bon *comique*, c'eſt-à dire *plaiſant*, mais non pas pour un *Comédien*.

Les *Trouvers*, ou *Troubadours*, qui compoſèrent différentes eſpèces de Poëſies, les nommèrent *Chant*, *Chanterel*, *Chanſon*, *Son*, *Sonnet*, *Vers*, *Mot*, *Lays*, *Départ*, *Soulas*, *Sirventés*, *Tanſons*, *Paſtorales* & *Comédies*. Or ces deux derniers titres ne prouvent point qu'ils ayent fait des Pièces de Théatre; & il eſt à préſumer que ce n'étoit que des Pièces de vers (dialogués à la vérité) qui portoient, comme les autres, le nom du ſujet qui avoit été choiſi, & de la matière qui y étoit traitée: on appelloit, par exemple, *Paſtorales*, des Poëſies qui ne parloient que de Bergeries & de Plaiſirs Champêtres; & *Comédies*, des Pièces de vers qui ne rouloient que ſur du Comique & de la Boufonnerie; & qui, encore une fois, n'étoient récitées que par un ſeul Comique ou Boufon. Peut-être leurs Auteurs les ont-ils nommées *Comédies*, par la même raiſon que *Dante* a donné ce nom à ſon Poëme (puiſque *Comédie* veut dire *Dialogue*) ſans que pour cela il puiſſe être regardé comme Poëme Dramatique; & même dans l'Epopée, parce que le quatrième Livre de l'Enéide eſt preſque tout dramatique, lui donnerions-nous le nom de Tragédie? Les Provençaux ont donc peut-être pour cette ſeule raiſon, donné ce nom à leurs Dialogues comiques.

Je ne crois pas devoir mettre au rang des Tragédies les cinq Poëmes de *Parasol*, puisqu'ils n'étoient, à proprement parler, que des Pièces de vers tragiques, dans lesquelles on introduisoit quelque personnage qui faisoit des récits, des déclamations, des imprécations, & même des dialogues; mais tout sans forme de représentation, & par un seul Acteur seulement, qui, comme on l'a dit, varioit sa voix & ses gestes. Les Plans de ces prétendues Tragédies, que l'Auteur de l'*Histoire du Théatre* nous donne, sont bien plutôt les faits historiques des quatre maris de Jeanne, Reine de Naples, tirés mot à mot de Mézéray & de Brantôme, que des plans de Tragédies; & il est bien plus probable de penser que *Parasol* composa sur ces faits historiques des Pièces de vers satiriques, qu'il nomma Tragédies; parce que, selon lui, les sujets qu'il y traitoit, étoient tragiques, & qu'ainsi que je l'ai déjà remarqué, toutes les Poësies Provençales portoient le nom qui convenoit au sujet, ce qui se pratique encore aujourd'hui dans tous les Pays.

Pour preuve de ce que je viens de dire, j'ose avancer qu'il n'y a pas de Nations en Europe, qui puissent donner des époques certaines du rétablissement de leur Théatre; & quoique Saint Thomas d'Aquin, qui vivoit en 1200, ait agité la question, savoir si l'on pouvoit jouer la Comédie sans péché, il ne faut pas croire cependant qu'il ait voulu parler de la Comédie écrite; puis

publique de son tems, & peut-être plusieurs siècles avant lui, la Comédie jouée à l'impromptu étoit la seule en usage dans toute l'Italie. Les Espagnols prétendent porter l'époque de rétablissement de leur Théatre, beaucoup plus loin que les Italiens & les François ; mais j'ai fait voir dans l'Histoire de ce Théatre, qu'ils n'ont pas sur cela la moindre certitude Or, en fait d'Histoire, je crois qu'il faut donner des preuves, & non des conjectures, qui peuvent être fausses, & induire en erreur ceux qui, sans approfondir & sans examiner, ajoutent foi à ce que leur disent les Auteurs ; & l'on peut dire que de toutes les parties de la Littérature, celle des Spectacles & du Théatre est la plus négligée, & qu'il est aisé par conséquent d'en imposer sur cette matière.

Après toutes ces réflexions, il faut remarquer que depuis l'établissement des *Troubadours* jusqu'en 1384, notre Auteur ne nous donne aucune preuve qu'il y ait eu des Théatres & des Comédies ; & tout ce qu'il appelle jusqu'à ce tems-là *Comédies Provençales*, ne sont que des Chansons en Récits ou en Dialogues, soit Comiques, Tragiques ou Satiriques ; & qui récités par une seule personne dans une chambre, dans une cour, ou dans une place, ne peuvent jamais passer pour Comédie, c'est-à-dire, pour Pièce de Théatre.

L'époque du Théatre François ne peut donc être fixée avant 1398, tems auquel le

Myſtère de la Paſſion fut repréſenté à Saint Maur. Notre Auteur, en rapportant l'Ordonnance du Prévôt de Paris à ce ſujet, s'efforce de prouver que ces Myſtères avoient commencé longtems avant 1398, & je ſuis de ſon avis; mais je ne conviens pas que ces mêmes Repréſentations ſaintes, qui auront été repréſentées par des Clercs, ou par des Laïques, devant les portes des Egliſes, ou dans les Egliſes mêmes, puiſſent fixer l'époque du Théatre François, qui doit l'être au tems des Confrères de la Paſſion.

Par une Note qu'il a tirée du 11 Livre de l'*Hiſtoire de la Ville de Paris*, *page* 523, il dit qu'en l'année 1313, Philippe le Bel donna une Fête, à laquelle il invita le Roi d'Angleterre; & que parmi les différens divertiſſemens, le Peuple *repréſentoit divers Spectacles, tantôt la gloire des Bienheureux, & tantôt la peine des Damnés.* L'Auteur caractériſe ces Spectacles de repréſentations récitées & dialoguées. Je veux bien le croire pour un moment, & je ſuis ſeulement fâché qu'il ne nous reſte aucun échantillon de ces Dialogues. Dans la repréſentation de l'Enfer, que de pleurs, de cris & de heurlemens nous entendrions! Dans le Paradis au contraire, nous y verrions des adorations, des génuflexions & des tranſports de joie. Je demande permiſſion à l'Auteur de dire mon ſentiment, qui eſt tout-à-fait différent du ſien.

Je penſe que tout cela n'étoit que des repré-

représentations en figures, dénuées de tout Dialogue. Ces Fêtes & ces grandes Réjouissances n'étant faites que pour les Rois de France & d'Angleterre, est-il naturel de penser que ces deux grands Rois, avec leur nombreuse suite, se seroient arrêtés une heure & demie dans la rue pour voir ces représentations? Non certainement; & je crois que ce n'est qu'en passant qu'ils y donnoient un coup d'œil, ou tout au plus qu'ils s'arrêtoient, pour écouter quelques vers que récitoient un Ange ou un Démon, pendant qu'on examinoit les représentations dont nous parlons. Ces sortes de représentations en figures ne paroîtront pas étranges, après les exemples que je vais donner. En l'année 1690 j'ai vu dans la ville de Gènes, le jour de la Fête-Dieu, plusieurs Théatres dressés dans des coins de rues, par lesquelles passoit la Procession du Saint Sacrement: chacun d'eux représentoit en figures vivantes, un Mystère de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Un entr'autres des plus remarquables, étoit celui que les Pêcheurs de la ville avoit dressé auprès du port: la décoration représentoit la mer dans le fond, & le rivage sur le devant: on y voyoit Jésus-Christ au moment que les Evangélistes nous le peignent ordonnant à ses Apôtres Saint Pierre, Saint Jean, Saint Jaques, &c. de jetter leurs filets dans la mer; & sur la réponse qu'ils lui faisoient, que pendant toute la nuit ils avoient travaillé sans rien prendre,

Jésus-Christ leur commande de les jetter d'un autre côté : tout cela se faisoit sans parler, & seulement par gestes & en action. Ces Acteurs muets saisirent le moment que le Saint Sacrement arriva devant le lieu où ils étoient placés pour tirer leurs filets, qui se trouvèrent chargés d'une très grande quantité de poissons des plus beaux & des plus rares, que l'on avoit pris depuis quelques jours, & qu'on avoit conservés en vie dans des filets jusqu'à ce moment. On donne aussi dans la ville de Naples, le jour de la Fête du Saint Sacrement, de pareils Spectacles ; comme Jésus-Christ en croix sur le Calvaire, accompagné de la Sainte Vierge, des deux Maries, de la Madelaine, & de toute la suite de ce Mystère. Pour cet effet, on choisit avec soin des femmes & de jeunes filles capables de représenter convenablement, & qui ont des habits qui caractérisent les personnages qu'elles font. Dans la plupart des villes de Flandre, on mène par la ville en procession, à certains jours de Fête, des Chariots chargés de Théatres & de Jardins en piramide, sur lesquels des hommes & des femmes représentent, par leurs attitudes & sans parler, des Sujets de l'Ancien & du Nouveau Testament, ou des Objets allégoriques de Piété : on appelle ces Fêtes *Carmesses*.

Une personne m'a assuré que dans le même Pays, il a vu le jour de la Fête-Dieu une toilette dressée dans le prémier repo-

soir

soir, où Notre Seigneur devoit s'arrêter: là une très belle fille, richement habillée & ornée de pierreries, étoit assise devant le miroir, s'ajustant & se mettant des mouches: dans le tems que le Saint Sacrement entra dans le reposoir, elle se leva repoussant la toilette, & se prosterna devant notre Seigneur: au sortir delà, elle le suivit en se frappant la poitrine jusqu'au second reposoir, où elle se jetta pareillement à genoux avec une grande componction, en donnant toutes les marques d'un vrai repentir; elle arracha tous ses ajustemens, elle se dépouilla de ses habits magnifiques, & resta en habit de Pénitente. Dans cet équipage elle suivit la Procession toujours en poussant de grands gémissemens, & en versant des larmes qui attiroient celles de tout le monde. N'est-ce pas là une action suivie dans toutes les formes?

Dans une Ville Electorale d'Allemagne, un des jours de la Semaine Sainte, on éleve dans l'Eglise Cathédrale un Théatre, dont la décoration représente le Jardin des Olives, où Jésus-Christ est en prière & les Apôtres endormis, & cela en personnages vivans. Celui qui représente Jésus-Christ va par trois fois réveiller les Apôtres, & par trois fois il retourne à la prière; & on voit une image de ce qui arriva dans le Jardin des Olives. Toute cette action est en Scènes muettes, & ne se fait que par gestes. Après de tels exemples, je crois avoir raison d'avancer que *la gloire*

des

des Bienheureux & *la peine des Damnés*, dont on a parlé, ont été alors des Spectacles imaginés & exécutés de la même manière.

Si l'on s'en rapporte à l'Auteur de l'*Hiſtoire du Théatre François*, qui dit que les prémières Comédies qui ont été jouées en France étoient des Comédies Provençales, & que ce fut en l'année 1198 qu'elles commencèrent; ſi l'on s'en rapporte, dis-je, à cet Auteur, comment pourra-t-on concevoir que deux cens ans après, & lorſqu'on repréſenta pour la prémière fois à Saint Maur les Myſtères de la Paſſion, il y eût tant de ſimplicité & tant d'ignorance dans les Repréſentations Théatrales? En effet, il paroit impoſſible qu'après deux ſiècles d'exercice dans la Comédie Provençale, la même ignorance ſubſiſtât encore [comme on le remarque dans la repréſentation des Myſtères (1)] & qu'elle ait duré ſi longtems ſans diminuer en rien, ni en Provence, ni à Paris. Or il eſt ſûr que ſi les *Troubadours* avoient donné des Comédies, & *Paraſſol* des Tragédies, on n'auroit pas ignoré à ce point la prémière pratique du Théatre.

Je ne veux point inférer de-là que les Poë-

(1) Le Théatre offroit tout à la fois le Paradis, l'Enfer, la Terre & le Ciel; & la variété des actions qu'on y repréſentoit, n'apportoit aucun changement dans les décorations. D'ailleurs les Acteurs, après avoir rempli chacun leur rôle, ſe retiroient ſeulement ſur un des côtés du Théatre, & y demeuroient aſſis, expoſés à la vue des Spectateurs.

Poëmes dramatiques ayent commencé de paroître en France, dès l'année que les Mystères de la Passion furent représentés à Saint Maur ; je suis persuadé au contraire que ces mêmes Mystères, tels qu'on les représenta alors, dénués de tout principe dans leur construction, & dans la mécanique du Théatre, ne sauroient être les prémières Pièces qu'on a représentées à Paris. Il pouvoit s'être passé un certain tems qu'on représentoit des Drames ou sacrés, ou profanes, dans des lieux particuliers, dans les carrefours, &c. ; mais ces Drames, tels qu'ils étoient, ne pourront jamais établir l'époque du Théatre François. Quoi qu'il en soit, les Mystères représentés à St. Maur seront toujours, je le répète encore, le prémier Spectacle qui ait paru en France. Je ne connois point d'Auteur qui nous donne la moindre idée d'aucun Théatre antérieur, & nous ne saurions en chercher que sur des conjectures mal fondées.

Pour ce qui regarde l'origine de la Comédie en France, il me paroit qu'on ne peut pas s'y tromper, en suivant les Historiens François qui ont parlé du Théatre, ou les Ecrivains particuliers qui en ont fait des Traités. Nous avons des autorités qui prouvent que sous le règne de Charlemagne, les Conciles de Mayence, de Tours, de Reims & de Châlons-sur-Saône, défendirent aux Ecclésiastiques d'assister aux

aux Jeux des Farceurs, & que le Roi ratifia l'Arrêt du Concile par une Ordonnance qu'il rendit en l'année 813. (1) Nous savons donc par-là que la Comédie, qui avoit discontinué chez les Latins, avoit recommencé en France & en Italie par le Jeu des Charlatans, ou Farceurs, dans les rues & dans les places publiques. Nous voyons qu'à ces Spectacles, déclarés infames & obscènes dans l'Ordonnance de Charlemagne (2), succédèrent les *Troubadours*, *Jongleurs*, & autres, qui récitoient & chantoient des traits d'Histoire, de Galanterie & de Satyre: qu'ensuite ces *Troubadours* tombèrent dans le mépris, & furent même chassés de la Cour de Philippe-Auguste; (3) qu'ils trouvèrent cependant les moyens de s'établir à Paris sous son règne, & de se loger dans une seule rue de la ville, que l'on appella pour cette raison la rue des *Jongleurs*, aujourd'hui des *Menetriers*; que de ce tems-là on les payoit pour venir à des Fêtes ou Assemblées de plaisir: mais en même tems par deux Ordonnances du Prévôt de Paris de 1341, & de 1395, défense leur fut faite de rien dire, chanter, ou représenter dans les places publiques, ou

(1) Les Farceurs furent mis au nombre des personnes infames, & il n'étoit pas permis de les traduire en Justice. *Traité de la Police par de la Marre. Tom. I. p. 433. & suivantes.*

(2) *Histrionum turpium & obscœnorum insolentias jocorum*, &c.

(3) *Riger. de Gest. Philip. Aug.*

ou ailleurs, qui pût causer du scandale. Les *Jongleurs*, peu contens des bornes qu'on mettoit à leur métier, en changèrent la forme, & s'adonnèrent à faire des tours surprenans & périlleux avec des épées, ce qui les fit nommer *Batalores* ou *Bateleurs*, nom qui depuis leur est toujours resté.

Si les Conciles dont j'ai parlé ci-dessus, & l'Ordonnance de Charlemagne, n'avoient empêché les progrès des Farceurs que l'on défendit sévèrement, peut-être que la France auroit eu des Spectacles plutôt. On peut dire que la suppression de ces Farceurs enfanta les bouffonneries des *Troubadours*, qui ensuite dégénérèrent en Farceurs aussi scandaleux que les prémiers, & qui furent encore supprimés sous le règne de Philippe-Auguste, comme nous venons de le dire. Par ces deux époques si remarquables, on peut croire que les prémiers Farceurs du tems de Charlemagne étoient un reste des Mimes des Latins, qui jouoient dans les places publiques, comme il arriva en Italie; & il y a lieu de présumer que tout cela nous auroit amené insensiblement à un Théatre, si on les avoit laissé agir sans les interrompre, comme on fit en Italie.

Vers l'an 1570, sous le règne de Charles V, on trouve bien clairement l'origine de la Déclamation tragique dans ces longs récits en vers héroïques, que l'on faisoit sur un sujet souvent tiré des Mystères de la Religion, avec une apostrophe au Prince à qui ils étoient dédiés, ce que l'on appel-

pelloit alors *Chant Royal* (1). De-là vinrent les Mystères dialogués, que l'on joua peut-être dans des endroits particuliers, & sans aucun ornement, & qui furent représentés pour la prémière fois en forme de Pièce de Théatre au Bourg de St. Maur, & que le Prévôt de Paris suspendit. Par une Ordonnance du 3 Juin, il fit *défense à tous les habitans, &c. de représenter aucun jeu en personnages, soit de Vie des Saints, ou autrement, sans le congé du Roi, à peine, &c.* (2)

Les Acteurs de ces Représentations *se pourvurent en Cour*; & pour se rendre plus recommandables, ils érigèrent leur Société en Confrérie, sous le titre de la Passion (3) de Notre Seigneur. Le Roi Charles VI voulut voir leurs Spectacles, en fut content, & leur accorda des Lettres Patentes le 4 Décembre 1402, qui se trouvent imprimées tout du long dans le *Traité de Police* de Mr. de la Marre, page 437. Aussi-tôt on bâtit le Théatre de l'Hôpital de la Trinité, dans lequel pendant près de 150 ans on représenta des Mystères, ou des Pièces de Piété & de Morale, sous le

(1) Pasquier, l. 7. des Recherches de la France, c. 5.
(2) Traité de la Police par de la Marre, Tome I.
(3) Les Acteurs qui représentoient les Mystères à Saint Maur, ne prirent peut-être le nom de Confrères de la Passion, qu'à l'exemple de la Confrérie *del Gonfalone*, fondée à Rome l'an 1264, dont le principal institut étoit de représenter la Passion de Notre Seigneur, comme nous l'avons dit page 74, en parlant des Représentations sacrées d'Italie.

le titre commun de *Moralités* (1) : & en 1518 François I confirma tous les privilèges de la Confrérie, par des Lettres Patentes qu'il leur accorda au mois de Janvier de cette année.

Le Peuple s'ennuya enfin de ces Représentations sérieuses, & obligea les Confrères d'y joindre des Farces profanes & burlesques, qui plûrent si fort au Public, qu'il y couroit en foule : mais ce mêlange de morale & de bouffonneries déplût aux gens sensés : on commença à faire réflexion que ces sujets de Dévotion que la simplicité des tems éloignés avoit portés au Théatre, étoient plutôt une profanation des principaux Mystères de la Religion, qu'un Spectacle permis, & qu'on ne devoit pas la tolérer davantage. La nécessité où l'on se trouva dans ce même tems d'augmenter les Hôpitaux à cause d'une maladie épidémique qui règnoit alors à Paris, fit que le Parlement par un Arrêt du 30 Juillet 1547, sous le règne d'Henri II, ordonna que la Maison de la Trinité ne seroit dorénavant qu'un Hôpital, ce qui obligea les Confrères à abattre leur Théatre. Mais comme ces Confrères étoient riches, ils achetèrent les masures de l'ancien Hôtel du Duc de Bourgogne, & y firent bâtir un nouveau Théatre. Cet établissement fut autorisé par un Arrêt du Parlement du 19 Novem-

(1) Du Breuil, *Antiq.* col. 3 pag. 562. de l'édition *in fol.*

Novembre 1548, qui le leur permettoit, mais *à condition toutefois* (ce sont les mêmes termes de l'Arrêt) *de n'y jouer que des sujets profanes, licites & honnêtes, & de n'y représenter aucuns Mystères sacrés*: & en les confirmant dans tous leurs privilèges, il faisoit défenses à tous autres *de jouer dans la ville ou fauxbourgs. sinon sous le nom & au profit de la Confrérie, &c.* Ce privilège fut encore confirmé par Lettres d'Henri II du mois de Mars 1559, & de Charles IX du mois de Novembre 1563, ainsi ils restèrent paisibles possesseurs de leur Théatre: & pour en marquer la propriété, en bâtissant la petite façade de la rue Françoise, ils firent mettre sur la porte un Ecusson de pierre en relief soutenu par deux Anges, sur lequel étoit sculptée une Croix avec les Instrumens de la Passion (1), ancienne devise

(1) Lorsque la Troupe Italienne fut rappellée en France (en 1716) cette Pierre, qui étoit encore dans son entier, courut risque d'être brisée & abattue, à l'occasion des réparations que l'on fut obligé de faire à l'Hôtel de Bourgogne, du côté de la rue Françoise. Comme j'étois chargé des affaires de la Troupe, j'obtins avec bien de la peine qu'elle fût conservée; mais comme le Bâtiment qui la portoit étoit déjà fort vieux, on fut contraint seize ans après (en 1732) de le rebâtir tout-à-fait. Je sollicitai pour la conservation & le rétablissement de ce Monument antique; mais l'Architecte, peu curieux sans doute d'Antiquité, ne put accorder ma demande avec son dessein, & tout ce que j'obtins fut la permission de retirer cette Pierre chez moi; & six mois après que ce Bâtiment fut achevé, j'eus la satisfaction de la voir remise en sa place, & servir encore à la Postérité

se de leur Confrérie. Depuis que les Confrères eurent fait bâtir le Théatre de l'Hôtel de Bourgogne, & qu'il leur eût été défendu de représenter aucun Mystère de la Passion; on n'y joua que des Pièces profanes; & c'est une erreur populaire de croire qu'on y ait représenté les Mystères, ou les Vies des Saints. La Pierre, dont on vient de parler, n'autorise point du tout ce sentiment: ce n'étoit qu'une inscription muette, qui désignoit quels étoient les maitres du fond, & les possesseurs du privilège exclusif de jouer ou de faire jouer à Paris des Comédies ou des Tragédies profanes: & toutes les Pièces morales qui ont été écrites & représentées depuis, ne l'ont été que dans des Maisons particulières, ou sur des Traiteaux.

En exécution de l'Arrêt du Parlement de 1548, des Lettres de confirmation d'Henri II & de Charles IX (1), on a longtems donné des représentations sur le Théatre de l'Hôtel de Bourgogne, sous le nom & sous les auspices des Confrères de la Passion. Je dis sous leur nom, & sous leurs auspices: car dès le premier jour qu'on ouvrit ce Théatre, ce ne furent pas les Confrères qui jouèrent les Pièces qu'on y donna: ils pensèrent qu'il ne convenoit point à la dignité du nom qu'ils portoient, de monter sur la Scène pour ne jouer que des Comé-

dégénéré de preuve & de témoignage de l'origine de la Comédie en France.

(1) En 1559 & 1563.

médies profanes ; & dès ce moment ils louèrent leur Hôtel & leur privilège à une Troupe de Comédiens qui se forma sur le champ, & ils ne se réservèrent que deux Loges, dont ils ont joui tant que leurs privilèges ont subsisté.

On ne trouve ni les noms ni la qualité des Pièces que l'on exécuta à l'ouverture de ce Théatre, & on ne cite que l'ancienne Farce de *Pathelin*, jouée sous Henri II. La raison que les Ecrivains en donnent, est que dans ces commencemens les Pièces étoient trop mauvaises pour être rapportées : il en est de même des Auteurs, & *Jodelle* est le seul dont on fasse mention, & qui quelque tems après l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne donna le prémier des Tragédies.

Il est bon de remarquer à ce sujet, que l'on a fait en France à peu près de même qu'en Italie : on a établi *Jodelle* comme le prémier Tragique, quoiqu'il ne le soit point : il y a eu des Tragédies avant lui, comme *la* (1) *Destruction de Troye la grant, mise en Personaiges, imprimée à Lyon par Maitre Guitter le Roi, & finie l'an mil* cccc *quatre-vingt* v. L'*Ipbigénie* d'*Euripide* par T. J. imprimée en 1550. L'*Hécube* d'*Euripide* par Boucherel, & une autre par Jean-Antoine Baïf, l'une de 1537, & l'autre de 1550; & l'*Electre*, ou la *Vengeance d'Agamemnon*, traduite littéralement, & vers pour vers, de Sophocle,

(1) Voyez le Mercure de Novembre 1734.

clé, par Lazare de Baïf, Maître des Requêtes, & père d'Antoine Baïf, imprimée en 1537. Il eſt vrai cependant que comme les Tragédies que nous venons de citer, ne ſont que des traductions du Grec, & que *Jodelle* a fait celles de *Cléopatre* & de *Didon*, qu'il n'a ni traduites, ni imitées des Anciens, on a eu une eſpèce de raiſon de lui donner le prémier rang entre les Tragiques, & de fixer l'époque de la Tragédie à ſes Ouvrages. On pourroit peut-être ſoupçonner *Jodelle* d'avoir imité les Tragédies Italiennes de *Cléopatre* & de *Didon*, faites & imprimées longtems avant lui, & lorſque le Théatre brilloit en Italie; mais je puis aſſurer que ce n'eſt pas la même choſe: j'ai eu la curioſité d'examiner les unes & les autres, & j'en ai reconnu la différence. Ce n'eſt pas qu'on n'ait fait beaucoup de traductions de Pièces Italiennes dans ce tems-là; voici même ce qu'en dit *du Verdier* dans ſa *Bibliothèque Françoiſe* (1) au ſujet d'une Comédie de ce tems-là: *Comédie très élégante, en laquelle ſont contenues les Amours d'Eroſtrate fils de Philogone de Catanie, & de Polymneſte fille de Damon, miſe de l'Italien en rime françoiſe, imprimée à Paris* 16. *par Hieroſme Marnef en* 1545, *d'Auteur incertain.*

Ce paſſage de *du Verdier* conduit naturellement à une obſervation ſur ce qu'ont dit la plupart des Ecrivains contemporains

(1) Pag. 243.

de l'établiſſement de la Comédie en France. Ils prétendent qu'à l'ouverture du Théatre de l'Hôtel de Bourgogne, & pendant pluſieurs années ſuivantes, on ne donna rien dont la mémoire méritât d'être conſervée, & de toutes les prémières Pièces qui ont été repréſentées en France dans ce tems-là, ils ne font mention que de la Farce de *Patbelin*, de l'*Eugène* de *Jodelle*, de *Taillebras*, imité du *Miles Gloriosus* de *Plaute*, & de l'*Eunuque* de *Térence* de *Baïf*, en 1567; mais ils remarquent en même tems, que toutes celles qui les ont précédées, étoient des Boufonneries & de mauvaiſes Farces. Or ſelon *du Verdier*, la traduction de la Comédie Italienne, dont il fait l'éloge, avoit paru en 1545, & par conſéquent avant l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne, de même que l'*Andrienne* de *Bonaventure des Périers*, qui fut donnée en 1537. Ainſi l'on doit conclure que dans le tems même que l'on donnoit ſur le Théatre de la Trinité des Myſtères & des Moralités, on repréſentoit auſſi à Paris des Tragédies & des Comédies profanes; & que ſi elles n'étoient pas jouées en Public & ſur un Théatre, c'eſt que les Lettres Patentes que la Confrérie de la Paſſion avoit obtenues, en interdiſoient les repréſentations.

Auſſi-tôt que le Théatre de l'Hôtel de Bourgogne fut achevé, les Confrères de la Paſſion le louèrent à une Troupe de Comédiens, qui (à ce que diſent les Hiſtoriens)

cotiens) *se forma sur le champ*. Or s'il n'y avoit pas eu dans Paris des Bourgeois exercés à la Représentation & au Théatre, comment auroit-il pu se former tout d'un coup une Troupe de Comédiens? Car si cette profession n'est pas la plus difficile, du moins demande-t-elle du tems & de l'étude à ceux qui veulent l'exercer. Il faut donc conclure que puisqu'il y a eu plusieurs endroits à Paris où l'on jouoit la Comédie, il y a eu aussi des Pièces tragiques & comiques inventées, ou imitées, longtems avant l'établissement de l'Hôtel de Bourgogne.

Il est certain qu'avant cet établissement, la *Bazoche* (c'est-à-dire, les Clercs des Procureurs du Parlement) représentoient des Comédies: il y a tout lieu de croire que c'étoit en public sur des Traiteaux, ou sur des Théatres que l'on faisoit construire dans quelque maison particulière. Un Placet de *Marot* au Roi pour la *Bazoche*, nous apprend que Sa Majesté y assistoit quelquefois. Les Pièces que la *Bazoche* jouoit étoient satiriques; Louis XII essuya lui-même un de leurs traits, mais il n'en fit que rire, & se contenta de leur faire dire, que si par la suite ils s'avisoient de plaisanter sur quelqu'un qui lui appartînt, il les feroit tous pendre.

Les Confrères de la Passion n'étoient donc pas les seuls qui représentassent sur un Théatre: & les Mystères, qui depuis leur prémière institution se sont représen-

tés dans les Egliſes, à l'Hôtel de Flandre, aux Poids pilés, dans les Places publiques & dans les Carrefours de la Ville, aux Fêtes & aux Réjouiſſances, exerçoient bien des gens à l'art de la Repréſentation. Après cela il eſt aiſé de concevoir que les Confrères de la Paſſion n'eurent pas de peine à trouver ſur le champ une Troupe de Comédiens, qui louèrent leur Théatre pour y jouer des Pièces profanes.

On peut encore conclure par ce que l'on vient de dire, que l'Auteur de la *Bibliothèque des Théatres*, imprimée à Paris en 1733, n'a pas aſſez examiné ce qu'il avance. Dans la remarque qu'il fait (*let. A*) ſur l'Andrienne (1), il dit: *Que c'eſt la prémière traduction des Pièces de Térence qui ait paru ſur le Théatre François*; *car l'Eunuque, que Baïf traduiſit ſous le règne de Charles IX, ne fut point repréſenté, parce qu'il n'y avoit point encore de Comédiens établis à Paris*: ce qu'il répète dans l'article de l'*Eunuque*; mais il ne s'en eſt plus ſouvenu apparemment, parce qu'à la fin du Livre, dans le petit catalogue des additions & corrections, il dit au mot *Andrienne, qu'il faut ajouter celle de Bonaventure des Périers en* 1537. Donc l'*Andrienne*, qui parut l'an 1704, n'étoit pas la prémière traduction de Térence qu'on ait fait en France. Et on doit penſer de même à l'égard de l'*Eunuque* traduit par *Baif* vers l'an 1560.

Char-

(1) De l'an 1704.

Charles IX, qui commença alors son règne, avoit trouvé des Comédiens établis à l'Hôtel de Bourgogne douze ans auparavant; car ce Théatre s'ouvrit en 1548 ou 49, sous le règne d'Henri II, qui commença en 1547. C'est donc pour quelqu'autre raison que l'*Eunuque* de *Baïf* ne fut pas représenté; & celle que je crois plus probable est, que dans le tems que l'on représentoit les Mystères sur le Théatre de la Trinité, & avant que l'Hôtel de Bourgogne donnât des Tragédies & des Comédies, on jouoit dans quelqu'Hôtel particulier les Traductions des Auteurs Grecs, Latins & Italiens, comme nous l'avons déja dit. Dans ce prémier établissement de l'Hôtel de Bourgogne, tout le monde convient que le Théatre François étoit très mauvais, cependant il avoit un mérite singulier. Un Ecrivain Italien, très estimé, nous a laissé une particularité du Théatre François de 1550, que je n'ai trouvé dans aucun Ecrivain de la Nation.

Girolamo Ruscelli, dans le prémier volume du *Recueil des meilleures Pièces du Théatre Italien*, qu'il fit imprimer l'an 1554 avec des notes à la fin, en parlant de la *Calandra*, Comédie de *Bibiéna*, dit: „Que „ de son tems (1) il y avoit en France un genre

(1) *Onde a questi tempi in Francia sogliono rapresentare quelle loro farse mute, ove solamente co i gesti senza una minima parola al mondo, si fanno intendere con tanta gratia, e con tanta sodisfatione de Spettatori, ch' io*

„ genre de Farces muettes, dans leſquel-
„ les les Acteurs, ſans prononcer la moin-
„ dre parole, ſe faiſoient entendre à mer-
„ veille par leurs geſtes. *Il ajoute*, que
„ l'exécution en étoit ſi agréable, & ſi
„ fort goûtée des Spectateurs, qu'il ne
„ ſait s'il a jamais vu de Spectacle qui lui
„ fît tant de plaiſir ; & je ſuis étonné,
„ *dit-il*, que l'Italie n'en ait pas encore
„ adopté la méthode, & ne l'ait pas tranſ-
„ porté dans le Pays ".

Un témoignage auſſi ſincère que celui d'un Etranger, qui dit les avoir vus, ne peut ſe mettre en doute; & je ne ſai pas comment il s'eſt fait qu'aucun des Ecrivains de la Nation, que je ſache, ne nous en ait donné connoiſſance. Les termes dont l'Auteur Italien nous en parle, ne peuvent nous faire juger autre choſe, ſinon que ces *Farces muettes* étoient un Spectacle excellent, & une véritable imitation des Mimes des Anciens.

Suppoſant le fait certain, comment ſe peut-il qu'un Art, qui juſqu'à préſent a paru incompréhenſible à tous les Modernes, & que les François avoient atteint ſi parfaitement, ſe ſoit perdu auſſi-tôt, & qu'il ne nous en reſte plus la moindre trace? Et il ne faut pas croire que les Pièces que

perme non ſo' ſe ho veduto giamai ſpettacolo che coſi mi dilatti. E molto mi maraviglio, che fin qui l'Italia, ove non ſi laſcia in dietro alcuna ſorte d'operatione vaioroſa, non habbia incominciato a riceverle & rapreſentarne ancor elle, &c. pag. 171.

que l'on a données à la Foire, il y a environ 24 ans, jouées avec des Ecriteaux, puissent être une branche qui en dérive: car depuis vingt ans que je suis en France, il m'est arrivé de les voir une fois, ces Pièces par Ecriteaux, ainsi je puis en juger.

Ces Pièces en *Ecriteaux* sont une invention très jolie en son espèce: tout le monde sait que les Acteurs se présentoient sur la scène sans parler; que dans l'instant il descendoit du plafond du Théatre sur leurs têtes des Ecriteaux, qui se succédoient les uns aux autres, & sur lesquels étoient écrits en gros caractères des Couplets de Chansons dont l'Orquestre jouoit l'air, & dont le Parterre, en les lisant, chantoit les paroles. Les Acteurs dans le tems que l'on chantoit, faisoient les actions convenables au sens des paroles. Ce dialogue muet de la part des Acteurs, n'avoit rien d'estimable, ni qui pût en quelque façon réjouir les Spectateurs; tout l'agrément n'étoit que du côté de l'extraordinaire, de faire chanter par les Spectateurs le dialogue des Acteurs. Cette invention est toute moderne, & n'a pas été imaginée par choix, mais par nécessité. Les Troupes des deux Foires de St. Laurent & de St. Germain ne pouvoient jouer la Comédie, ni en parlant, ni en chantant; parce que la Troupe des Comédiens du Roi, & l'Opéra, les en empêchoient par leurs privilèges. Les Forains, pour ne pas

pas fermer leur Théatre, imaginèrent les *Ecriteaux*, qui dans les commencemens leur attirèrent une grande affluence de monde, ce qui fit grand tort aux Théatres privilégiés. On n'a donc pas lieu de croire que c'eſt de ces anciennes *Farces muettes* que les *Ecriteaux* ont tiré leur origine, & encore moins les Danſes pantomimes que l'on a vues en Angleterre & en France, il y a environ douze ans; car *Ruſcelli* nous dit que ces *Farces muettes* exprimoient une action ſans parler: & ſi cette action avoit été ſoutenue par la Danſe & par la Symphonie (qui tiennent lieu de la parole en quelque façon) notre Auteur Italien n'auroit pas manqué de nous le dire, & je crois même qu'il n'en auroit pas été ſi fort ſurpris. Ce qu'il y a de plus étrange, c'eſt que pendant cent cinquante ans, il ne ſe ſoit rien conſervé dans Paris, qui puiſſe nous donner la moindre idée de ces Spectacles muets que *Ruſcelli* nous indique.

Ces Spectacles, qui ſe repréſentoient encore à Paris au milieu du XVI Siècle, me feroient juger que c'étoit un reſte de ces Repréſentations dont on a déja parlé, *des Peines des Damnés, & de la Gloire des Bienheureux*, ſous le règne de Philippe le Bel, l'an 1313; & que j'ai ſoutenu que ces Repréſentations n'étoient point dialoguées, mais en action. Deux ſiècles après elles ſubſiſtoient encore à Paris; & parce que le tems perfectionne tout, peut-être qu'en

1550

1550 elles étoient arrivées au degré de perfection que *Ruſcelli* nous a rapporté. Je le répète encore ; je ſuis étonné que l'on ait perdu cet Art en France, & que l'on n'en trouve pas la moindre trace.

Il eſt étonnant à la vérité que le Théatre en France, tel que nous le voyons par les impreſſions, & tel qu'il nous eſt rapporté par tant d'Auteurs, ait été ſi mauvais juſqu'à 1650, du tems même de *Corneille*. Ceux qui en ont parlé, n'en donnent point d'autre excuſe, que l'ignorance des tems dans cette enfance du Théatre François ; c'eſt ainſi qu'ils en appellent les prémiers commencemens. Mais cette enfance n'a-t-elle pas duré un peu trop ? car cent ans entiers ſe ſont écoulés depuis l'ouverture de l'Hôtel de Bourgogne, juſqu'au tems de *Corneille* & de *Molière*, nés l'un en 1606, & l'autre en 1621. Les Auteurs pendant ce ſiècle d'ignorance prétendue, n'avoient-ils pas les ſecours du Théatre Italien qui floriſſoit ? Et les Pièces qui y avoient été repréſentées, n'étoient pas inconnues en France, puiſqu'il en parut alors pluſieurs traduites en François.

J'indiquerai ſeulement ici les titres de ces Pièces, les dates de leur impreſſion, & les noms de quelques-uns des Auteurs qui ſe ſont fait connoître par ces traductions. „ *Joſias*, Tragédie traduite de l'I-„ talien de *Meſſer Pilone*, en vers Fran-„ çois, par *Louis des Mazures de Tournay*, „ in

„ *in* 8. 1556. *Sophonisbe* de *Claude Mermet*, „ traduite de *Trissino*, 1584. *La Carthagi-* „ *noise* de *Montchrétien*, dont le canevas „ & les scènes sont les mêmes que celles „ de *Trissino*, 1619. *Les deux Courtisanes*, „ par *Hiérôme d'Avost de la Val*, traduite „ de *Domenichi*. *Les Supposés*, Comédie „ traduite de l'*Arioste*, 1552. *Le Négro-* „ *mant*, Comédie traduite de l'*Arioste* en „ prose par le Sieur *de la Taille de Bonda-* „ *roy*, 1568. L'*Emilie* de *Louis Grotto*, „ *aveugle* d'*Hadria*, 1608. *Les Bravache-* „ *ries du Capitan Spavante* de *François An-* „ *dreini*, Comédie traduite par *Jean de* „ *Fonteny*, 1608. *Soliman, Empereur des* „ *Turcs*, Tragédie traduite de *Bonarelli* „ par d'*Alibray*, 1637. Ces Traductions „ sont les Ouvrages de ceux qui ne se „ sentoient pas assez de génie pour imagi- „ ner des sujets nouveaux, ou qui ne vou- „ loient pas s'en donner la peine ".

Toutes ces Traductions de l'Italien ne sont venues en France que par hazard, ou par le caprice de quelques Ecrivains; car la source des imitations des Poëtes François étoit l'Espagnol, qui pendant un siècle a été le seul modèle du Théatre en France. *Corneille* & *Molière* y ont trouvé des idées excellentes de Tragédies & de Comédies, & les Auteurs mêmes de ce tems-ci en trouvent encore, & en trouveront toujours, puisque c'est, (comme je l'ai dit ailleurs) une source intarissable pour le Dramatique. Mais ce même Théa-

tre,

tre, par l'abondance de ſes fonds, & par la diverſité de ſes intrigues, n'a pas d'abord contribué à établir le bon goût dans le Théatre François : il a fallu que des Génies ſupérieurs vinſſent enſeigner l'uſage qu'on doit faire de ces fonds & de ces intrigues.

Dans le tems que *Pierre Corneille* ſe diſtinguoit au deſſus de tous en marchant par le bon chemin, le *Cid* (1), les *Horaces*, *Cinna*, & toutes les autres Tragédies de ce grand homme n'ont pas tout d'un coup corrigé le Théatre, mais elles ont commencé par ouvrir les yeux des Spectateurs, qui ont reconnu le vrai. Cela n'empêche pas néanmoins les Poëtes dramatiques d'aller toujours leur chemin, & il y a eu des Tragédies faites en 1660, que l'on ne croiroit jamais avoir été imaginées du tems de *Corneille*, tant elles ſont défectueuſes & contre le bon-ſens. L'exemple de *Rotrou*, Poëte tragique, eſt non ſeulement digne d'admiration, mais devroit auſſi être imité par tous ceux que l'amour du Théatre porte à écrire dans ce genre. Après ſa trente-unième Pièce, toutes compoſées dans le goût Eſpagnol, les applaudiſſemens du *Cid* de *Pierre Corneille* lui firent changer de méthode, & l'on vit ſortir de ſa plume *Vinceſlas*, Pièce à la vérité tirée de l'Eſpagnol, mais travaillée d'une manière toute différente de celles qu'il avoit faites

(1) Repréſenté en 1637.

faites auparavant d'après les modèles étrangers. Son *Cofroès*, qui parut enſuite, n'eſt pas éloigné du nouveau chemin qu'il avoit pris: ſur quoi il eſt bon de remarquer que bien des gens ſe trompent, lorſqu'ils attribuent à *Vinceſlas* le changement du genre tragique de *Corneille*. *Racine*, qui a trouvé le chemin applani, n'a pas héſité à le ſuivre; & l'on peut dire que ſans imiter ſon prédéceſſeur, il a confirmé le genre de la bonne Tragédie en France. Ces deux Auteurs n'ont plus laiſſé les Poëtes dramatiques en doute ſur la route qu'ils devoient prendre; & tous ont depuis cherché à imiter, ou le grand de *Corneille*, ou le naturel de *Racine*.

La Comédie de ſon côté n'avoit pas moins beſoin que la Tragédie de recevoir des changemens, & des corrections qui la conduiſiſſent à ſa perfection: elle n'avoit pas trouvé dans les deux *Corneilles* des génies vraiment propres à ſon caractère, quoique cependant ils l'euſſent préſentée aux Spectateurs ſous une forme moins baſſe & plus décente que n'avoient fait leurs prédéceſſeurs; mais il falloit un *Molière*; & cet homme deſtiné à être le reſtaurateur de la Scène, & du bon goût Comique, parut pour la prémière fois à Paris en l'année 1658. Il ſe fit d'abord connoître par les Comédies de l'*Etourdi* & du *Dépit amoureux*, prémiers eſſais de ſa Muſe pendant qu'il étoit en Province: un an après il donna ſes *Précieuſes ridicules*, qui furent bien-

bientôt ſuivies du *Cocu imaginaire* & de l'*Ecole des Maris*. Ces Pièces, qui ne reſſembloient à rien de tout ce que l'on avoit vu dans les Anciens & dans les Modernes, lui acquirent avec juſtice la réputation d'excellent Poëte Comique, qu'il a toujours conſervée depuis, (1) & à laquelle je ne pourrois rien ajouter, en renouvellant ici les ſentimens d'eſtime & d'admiration que j'ai déjà marqués dans mes Ouvrages pour ce grand homme; & je dois avouer que depuis quarante-cinq ans de pratique de Théatre & d'étude des Comédies de cet Auteur, je n'ai point ceſſé, en les examinant, d'y découvrir quelque nouvelle beauté qui m'étoit échapée.

Pour ce qui regarde les Pièces & les Auteurs Dramatiques connus en France depuis 1450 juſqu'à 1500, on n'en nomme que trois qui ayent travaillé ſur les Myſtères; les Pièces qui nous reſtent dans ce genre, ont été confondues avec les impreſſions qui ont été faites depuis 1500. Dans les cent années qui ſe ſont paſſées juſqu'en 1600, on compte environ quatre-vingt-trois Auteurs, & cent quarante-ſept Pièces, tant Comédies & Tragédies, que Farces & Moralités; & juſqu'en 1700 on trouve deux cens ſoixante & dix-huit Auteurs, & onze cent quatre-vingt-huit Pièces de tous les genres. Quoique ce ſiècle paroiſſe riche par un ſi grand nombre de Piè-

(1) Voyez les Obſervations ſur le *Génie de Molière*.

Pièces, il faut cependant convenir qu'il ne l'eſt qu'en apparence, puiſque les trois quarts des Pièces ſont défectueuſes, & preſque ignorées; & l'on peut même ajouter, que la plus grande partie de celles qui ont précédé *Corneille*, *Racine* & *Molière*, & qui ont été faites même de leur tems, ſont ſur le modèle des prémières ébauches du Théatre François. Depuis 1700 juſqu'à préſent nous avons ſoixante & dix Auteurs, & trois cens quarante Pièces, en y comprenant celles qui paroiſſent ſous le nom d'*Opéra Comique*. Il réſulte donc du détail que l'on vient de faire, que depuis 1450 juſqu'à 1730, ou environ, il y a en France 431 Auteurs, & 1655 Pièces, y compris les Opéra de l'Académie de Muſique, dont nous parlerons ci-après.

Si les Italiens en cent cinquante ans ſeulement ont produit une fois plus de Pièces que les François en deux cens quatre-vingts ans, il ne faut pas croire pour cela que l'Italie l'emporte ſur la France. Tout ce que les Italiens ont fait de mieux en 250 ans en fait d'Ouvrages Dramatiques, ne peut être comparé à ce que la France a produit en ſoixante & dix années. Toutes les Nations de l'Europe doivent ſur cela le céder à la France, puiſque celles qui ont fourni le plus grand nombre d'Ouvrages en ont ſi peu d'excellens. Le Théatre François, par une nombreuſe ſuite de très bons Ouvrages, marque le génie & le caractère de ſes Poëtes Dramatiques, qui depuis

depuis cent ans marchent dans le bon chemin. On peut remarquer sur tout, combien depuis 40 ou 50 ans le Théatre en France a gagné du côté du bon goût, du vrai & de l'esprit : & je suis presque en état de soutenir, que bien des Pièces Tragiques & Comiques tombées depuis ce tems-là sur le Théatre François, auroient réussi pour la plupart hors de la France ; en voici une preuve. Parmi le grand nombre de Tragédies Françoises qui ont été traduites en Italien, & qui ont été bien reçues dans le Pays, il y en a beaucoup qui n'ont jamais été représentées qu'une ou deux fois à Paris.

Au reste, il y a toute apparence que dans les premiers tems, & jusques vers la moitié du siècle passé, les Acteurs étoient presque tous masqués, aussi-bien dans la Tragédie que dans la Comédie. J'en ai tiré la preuve d'une remarque d'un Auteur François, qui dit, en parlant d'*Hugues Guerru*, dit *Fléchelles* & *Gautier Garguille* : *Cet homme si ridicule à la Farce, ne laissoit pas pourtant quelquefois de faire le Roi dans les Pièces sérieuses, & même ne représentoit pas si mal un personnage si grave & si majestueux, à l'aide du masque & de la robe de chambre qui couvroit ses jambes & sa taille maigre* (1).

On fait grand cas en France de quatre Acteurs Comiques, ou pour mieux dire Far-

(1) Voyez Chapuzeau.

Farceurs, qui avant 1600 passèrent des Treteaux au Théatre de l'Hôtel de Bourgogne, & y furent applaudis. On les nomme *Turlupin*, *Gautier Garguille*, *Gros Guillaume*, & *Guillot Gorgu*. Ils étoient masqués, à la réserve de *Gros Guillaume*, qui pour tout masque se barbouilloit le visage de farine, & avoit l'art, en remuant les lèvres, de la faire sauter sur l'Acteur qui étoit avec lui. Ce que l'on rapporte de ces quatre excellens Farceurs, ne prouve autre chose, sinon que c'étoit des Bateleurs, dont le jeu étoit puérile & bas; & que s'ils ont fait plaisir de leur tems, ils en sont redevables à l'ignorance où l'on étoit en France sur tout ce qui alors regardoit le Théatre. Si les Comédies de *Molière* ont enseigné aux Auteurs les sources du vrai & du bon, les Acteurs Comiques, qui depuis la mort de ce grand homme ont représenté ses Ouvrages, ont fait voir comment on devoit faire rire les honnêtes gens.

Présentement on ne voit plus au Théatre François d'Acteurs masqués, pas même avec des barbes postiches, si ce n'est lorsqu'il est absolument nécessaire de faire paroître un personnage très âgé: il n'y a pas d'habit extraordinaire dans le Comique, si ce n'est l'habit de *Crispin*, qui n'est pas fort ancien: les Valets y portent un habit de livrée; & les Vieillards, selon le caractère, y sont vétus à l'antique: on conserve à peine pour les Pièces de *Molière*

lière les habits de caractère, tels qu'ils étoient de son tems; & lorsqu'on en retranche quelque chose qui avoit rapport aux modes qui ont passé, les Acteurs en changent ou suppriment les vers qui faisoient la description de ces modes.

Les Acteurs de la Tragédie sont obligés d'avoir des Habits de Théatre à leurs dépens. Ces habits, qui sont ordinairement à la Romaine, ou à la Grecque, sont d'un très grand prix, parce qu'on n'y emploie que de l'or ou de l'argent fin; ceux des femmes sur-tout, coutent des sommes immenses. Les Acteurs de la Comédie sont tenus à la même chose, mais les dépenses ne sont pas égales pour tous: les Valets, les Soubrettes & les Vieillards ne sont obligés qu'à se donner des habits conformes aux rôles qu'ils jouent, ce qui ne va pas à une grande dépense. Il n'en est pas de même des Amoureux, & des Amoureuses, & de certains Personnages d'un caractère distingué dans la Comédie: ils sont obligés d'avoir souvent des habits nouveaux, ordinairement magnifiques, & travaillés conformément au goût règnant: souvent même ces Acteurs inventent des modes nouvelles, qui sont bientôt adoptées par le Public. C'est du Théatre que la mode des *Andriennes*, & de plusieurs autres habillemens, a pris naissance. Il y a quelques habits de caractère, ou de déguisement, qui se payent en corps, en prélevant de la masse ces frais extraordinaires;

ce qui se pratique le plus ordinairement, lorsqu'il y a des Divertissemens dans la Pièce.

De tout tems en France les Spectateurs (j'entens le Parterre) ont été turbulens. Nous voyons par un Règlement du Lieutenant Civil du 5 Février 1596, (1) Que l'*on fit défense à toute personne de faire aucune violence en l'Hôtel de Bourgogne, lorsqu'on y représentoit quelque jeu, d'y jetter des pierres, de la poudre, ou autres choses qui pussent émouvoir le peuple à sédition, &c.*

Louis XIV résolut d'établir dans les Spectacles la décence & la tranquillité: pour cet effet, outre la Garde publique que Sa Majesté y maintint suivant l'ancien usage, elle rendit une Ordonnance, par laquelle toute personne qui troubleroit le Spectacle, soit en sifflant, soit en faisant du bruit, seroit mise en prison, & y demeureroit pendant un an & un jour: ce Règlement dure encore, & de tems en tems le Lieutenant de Police en renouvelle l'Ordonnance.

Les Théatres de France sont construits à peu près dans la forme de ceux d'Italie, qui ont été les prémiers modèles de tous les autres: ils n'en sont différens, qu'en ce qu'au-delà du Parterre il y a une élevation que l'on appelle Amphithéatre, où sont des bancs, & cet Amphithéatre est un peu plus

(1) *La Marre*, Traité de la Police, livre 3, titre 1. page 440.

plus bas que les prémières Loges, afin que tous les Spectateurs puissent voir le Théatre avec la même liberté. Il y a aussi au bas du Théatre une enceinte que l'on nomme Orquestre, qui n'étoit autrefois destinée qu'aux Simphonistes ; mais depuis, en y pratiquant pour eux un retranchement, on y a laissé des places pour les Spectateurs. L'entrée en est par dessous le Théatre, & on y peut mettre jusqu'à 40 ou 50 personnes : on y paye le même prix qu'au Théatre ; & lorsqu'il y a beaucoup de monde, les femmes s'y placent sur des banquettes sans dos, de même que dans l'Amphithéatre. Au reste les Théatres y sont petits, puisqu'ils n'ont que trois rangs de Loges, les prémières, les secondes & les troisièmes. On n'y voit point de rang de Loges au dessous des prémières, comme en Italie ; & le plus grand Parterre de France ne contient pas plus de cinq à six cens personnes debout & bien pressées.

Cette façon de se tenir debout dans le Parterre, n'est pas fort ancienne en France ; car il est constant qu'autrefois on y étoit assis : on le voit par un Livre de M. M. D. P. imprimé à Paris en 1668, & intitulé *Idées des Spectacles nouveaux* : on y donne quelques avis sur des choses qu'il faudroit réformer ; & en parlant de l'heure de commencer la représentation, on conseille, entr'autres, en faveur des Bourgeois, & sur-tout des Femmes, *d'avoir quelque soin de leur commodité, & de leur*

faire tenir des ſièges dans le Parterre. D'ailleurs ce ſeroit un moyen ſûr & facile d'empêcher le tumulte & le deſordre, puiſqu'on eſt bien plus à portée d'être reconnu étant aſſis, que lorſqu'on eſt debout & preſſé. C'eſt ce qui a été ſuivi dans des Théatres nouvellement conſtruits dans les Foires de St. Germain & de St. Laurent, où les femmes & les hommes ſont aſſis: on s'eſt contenté de nommer *Parquet*, ce qui eſt le *Parterre* dans les autres Théatres.

A l'égard de l'heure de commencer le Spectacle, elle n'a pas toujours été la même. Le 12 Novembre 1609 le Lieutenant Civil, ſur les Concluſions du Procureur du Roi, fit un Règlement, où *il eſt ordonné aux Comédiens, depuis le jour de la Saint Martin juſqu'au 15 Février, d'ouvrir les portes à une heure après midi, & de commencer avec telles perſonnes qu'il y aura à deux heures après midi, & de finir à quatre heures & demie au plus tard* (1). Mais il paroit par le Livre que nous venons de citer, que cette Ordonnance n'étoit pas obſervée en 1668; car il conſeille aux Comédiens, pour leur avantage, de commencer de meilleure heure: *en hiver*, dit-il, *à trois heures & demie, & en été à quatre heures & demie*: d'où l'on peut conclure, que les Spectacles de ſon tems ne commençoient qu'à ſix heures. Le même Auteur ſe recrie beaucoup ſur l'uſage où les Spectateurs étoient

(1) *La Marre*, Traité de la Police, &c.

étoient de ſe placer ſur le Théatre, ce qui pourtant s'eſt perpétué juſqu'à préſent: quoique cela ſoit fort nuiſible à l'action théatrale, on y eſt ſi habitué en France qu'on n'y fait plus d'attention.

A l'égard du prix que l'on donne pour l'entrée, le Règlement du Lieutenant Civil de 1609, dont nous avons déjà parlé, pour empêcher les Comédiens de l'augmenter à leur fantaiſie, le fixe en ces termes: *Fait défenſe aux Comédiens de prendre davantage que cinq ſols au Parterre, & dix ſols aux Loges & Galeries, &c.* Mais ce prix a augmenté, à meſure que la monnoie a hauſſé de valeur. Sous le règne de Louis XIV, on payoit trois livres aux prémières Loges, ſur le Théatre & à l'Orqueſtre; trente ſols aux ſecondes Loges & à l'Amphithéatre; quinze ſols au Parterre, & vingt ſols aux troiſièmes Loges: il y a plus de trente ans que ſous le même règne, on a augmenté d'un quart les entrées des Spectacles en faveur des Hôpitaux, ce qui fait aujourd'hui quatre livres pour une place des prémières Loges, du Théatre, de l'Orqueſtre & de l'Amphithéatre, qui depuis quelques années a été mis au même prix que le Théatre, parce qu'en effet ce ſont les meilleures places de toute la Salle: on donne quarante ſols aux ſecondes Loges, trente ſols aux troiſièmes, & vingt ſols au Parterre.

Pour entrer au Spectacle il y a deux portes dans la rue, une qui conduit au Par-

terre seulement, & l'autre à toutes les autres places. A côté de ces deux portes, il y a deux petites fenêtres grillées par où l'on distribue les Billets; l'une sert pour le Parterre seulement, & l'autre pour le reste des places de la Salle. Sur chaque Billet est ordinairement imprimé le nom de la place pour laquelle on a payé en le prenant. Chacun en donnant son Billet à celui qui est à la porte du Théatre, en reçoit un autre sur lequel est imprimé *contremarque*, & le nom de la place que l'on doit occuper. Ces contremarques se rendent à des gens prépofés pour ouvrir les Loges, y placer ceux qui arrivent, & les refermer jusqu'à ce qu'il y ait huit personnes, quatre sur le devant, & quatre sur le derrière, ce qui compose le nombre que chaque Loge peut contenir. De cette façon il se peut trouver dans une Loge huit personnes, souvent hommes & femmes qui ne se connoissent point; quoiqu'à dire vrai, par l'embarras des paniers des femmes, on y soit aujourd'hui fort mal à son aise: aussi, pour éviter cette incommodité, les femmes envoient ordinairement le matin ou la veille louer une Loge entière. On paye pour une prémière Loge la valeur de huit places, qui font trente-deux livres, & ceux qui l'ont louée n'y admettent que la compagnie qui leur convient. Les secondes se payent à proportion seize livres. A l'égard des troisièmes, comme elles sont en galerie, on ne peut y retenir de place, qu'en

en-

envoyant de bonne heure un Domeſtique ſans livrée en garder une, comme l'on fait ſur le Théatre, dans l'Orqueſtre, &c.

La prémière Loge à droite, en regardant le Théatre, eſt appellée la Loge du Roi; & toutes les autres, qui ſuivent juſqu'au fond de la Salle, le côté du Roi. La prémière Loge à gauche, en regardant le Théatre, eſt appellée la Loge de la Reine, & toutes les autres qui ſuivent, le côté de la Reine: & en effet ces Loges ſont deſtinées au Roi & à la Reine, lorſque Leurs Majeſtés veulent honorer le Spectacle de leur préſence; ce qui n'arrive preſque jamais, parce qu'à la Cour il y a un Théatre, où les Comédiens vont repréſenter toutes les fois qu'ils en reçoivent l'ordre.

Si les Princes & les Princeſſes du Sang viennent dans la Salle de la Comédie, leur naiſſance leur donne le droit d'occuper les prémières Loges, quand même elles ſeroient louées à des Particuliers, qui ſont obligés par reſpect de paſſer aux Loges ſuivantes. Les Princes du Sang vont le plus ſouvent ſe placer ſur le Théatre; & alors les Acteurs ſuſpendent la Scène, tous les Spectateurs ſe lèvent par reſpect, & les Princes vont occuper la prémière place, qui leur eſt cédée par celui qui y étoit aſſis; & à la fin de la Pièce, le Comédien qui doit annoncer pour le jour ſuivant, leur fait une profonde inclination, & leur rend les reſpects qui leur ſont dûs, en demandant la permiſſion d'annoncer.

Au-

Autrefois, quand une Pièce nouvelle avoit réuſſi, on la jouoit tous les jours pendant deux ou trois mois de ſuite: méthode fatiguante pour les Acteurs & pour les Spectateurs, & ſur-tout pour les Etrangers, qui pendant deux mois étoient forcés à ne voir tous les jours que la même Pièce. C'eſt un inconvénient que fait remarquer l'Auteur du petit Livre des *Spectacles Nouveaux*: mais aujourd'hui on ne donne la Pièce nouvelle que de deux jours l'un: ainſi pendant le tems qu'elle ſe ſoutient au Théatre, on peut voir d'autres Pièces, que les Comédiens jouent alternativement.

Le prémier Opéra qu'on ait chanté à Paris, eſt de 1645. Le Cardinal Mazarin fit venir exprès d'Italie des Muſiciens, un Architecte, & tous les Ouvriers néceſſaires, & il fut repréſenté au petit Bourbon, où le même Cardinal en fit repréſenter d'autres les années ſuivantes avec la plus grande magnificence; mais ils étoient tous Italiens: le prémier étoit intitulé *la Feſta teatrale della finta Pazza di Giulo Strozzi.* Il avoit paru en Italie quelques années auparavant.

A l'égard du prémier Opéra François, Mr. *de la Marre* le met en 1672, & l'Auteur de *la Bibliothèque des Théatres* la même année que l'Abbé *Périn* en obtint le Privilège du Roi, c'eſt-à-dire en 1671, Privilège qui paſſa l'année ſuivante à Mr. *de Lully.* Ces prémiers Opéra étoient conformes à ceux d'Italie, & ſur tout à l'égard des

des Machines: mais aujourd'hui que l'Italie les a abandonnées, il n'y a plus qu'en France, & ſur-tout à Paris, où le goût & l'uſage des Machines ſe ſoit conſervé. Il eſt vrai qu'il n'y a jamais été porté au degré de perfection où les Italiens l'ont pouſſé; mais c'eſt toujours un plaiſir de plus pour les Spectateurs qui aiment les Machines, que de jouir encore d'une choſe qui ne ſubſiſte plus dans preſque toute l'Europe. Comme la France n'avoit point d'autre modèle à prendre pour les Opéra que ceux d'Italie, je ſuis tenté de croire que *Quinault* les a ſuivis dans ſes Opéra. *Proſerpine* a été donnée à Veniſe l'an 1644, & la *Proſerpine* de *Quinault* eſt de 1680; *Perſée* fut chanté à Veniſe l'an 1665, & *Quinault* le donna à Paris en 1682. L'an 1639 il parut à Veniſe un Opéra d'*Armide*, & *Quinault* exécuta le même ſujet à Paris en 1686. Il y a toute apparence que ces ſujets ont ſervi en quelque manière de modèle au Lyrique François. Je n'ai pas examiné ces Opéra Italiens, n'ayant jamais été à portée de les voir, ainſi je ne puis pas en dire davantage: mais ce qui me le fait penſer, c'eſt que dans les commencemens de l'Opéra en Italie, on inſéroit dans les Tragédies en Muſique les plus ſérieuſes, des Vieilles ou des Confidentes & des Valets comiques, ce que *Quinault* a entièrement imité dans ſes premiers Opéra.

Il n'y a point de Spectateurs placés ſur le Théatre de l'Opéra, parce que les Dé-

co-

corations, les Machines, les Chœurs & les Danses n'y ont pas plus de place qu'il en faut; car la construction de ce Théatre n'est pas différente de celle des Théatres de la Comédie. A l'égard du prix, il est le double des autres Spectacles, à proportion des places que l'on veut occuper.

On compte depuis 1671 jusqu'à 1737 inclusivement, cent trente-deux Opéra, y compris *Castor & Pollux*, & les deux Opéra Italiens représentés à Paris, tant ceux qui ont réussi, que ceux qui n'ont pas eu de succès.

L'Opéra est d'une magnificence qui surprend pour la quantité & pour la qualité des Habits. Quoiqu'en faux, ils sont brodés dans un goût excellent; & pour l'éclat, ils égalent les habits fins de la Tragédie. La diversité & le galant des habits des Danseurs est une chose superbe, & que l'on ne voit qu'en France: tout se fait aux dépens des Entrepreneurs.

Les Décorations du Théatre de l'Opéra sont belles, mais elles ne peuvent pas se comparer à celles d'Italie; parce que la petitesse du Théatre ne permet pas de les faire aussi grandes & aussi étendues que dans les vastes Théatres de Venise, de Milan, &c. Mais les Danses y dédommagent de ce qui manque du côté des Décorations.

Toute l'Europe connoit le talent & le goût des François pour la Danse, & ce goût est aimé & généralement suivi; cependant les sentimens se trouvent partagés

gés aujourd'hui à ce ſujet: les uns prétendent que la vraie & belle Danſe ſe perd, & condamnent la Danſe haute, principalement quand ce ſont des femmes qui l'exécutent: les autres la préfèrent à la Danſe unie, & aux graces de la figure. Je ne déciderai point leſquels ont raiſon, mais je rapporterai ſeulement une réflexion que j'ai faite autrefois ſur cette matière.

Lorſqu'on vouloit jadis en Italie, en Allemagne & ailleurs, introduire des Danſes dans les Opéra, on faiſoit venir exprès des Danſeurs de Paris: au bout de quelque tems, & quelquefois même de pluſieurs années, ces Danſeurs s'en retournoient en France, ſans avoir laiſſé d'Elèves aſſez habiles pour établir dans le pays le goût de la Danſe Françoiſe, à la réſerve du Menuet, de la Bourée, de la Courante, &c. Il falloit toujours pour les Opéra rappeller des Danſeurs François. Mais aujourd'hui les Seigneurs Italiens qui voyagent, & qui autrefois étoient enchantés des Danſes de l'Opéra de Paris, non ſeulement n'en ſont plus ſurpris, mais encore prétendent-ils que leur Nation eſt préſentement plus habile dans cette ſcience. Cela me paroit d'autant plus inſoutenable, que quand on leur demande en quoi conſiſte la Danſe d'Italie pour la tant vanter, ils répondent que pour une excellente Danſeuſe qui capriole à l'Opéra de Paris, ils en ont une douzaine en Italie qui valent pour le moins autant qu'elle. D'où je conclus que cette

eſ-

eſpèce de Danſe n'eſt pas la meilleure & la plus difficile, puiſque les Etrangers trouvent tant de facilité à l'imiter; ce qu'ils n'ont jamais pu faire, lorſqu'elle étoit ſimple, mais ornée de toutes les graces imaginables.

PARALLELE DES THEATRES

Italien, Eſpagnol & François.

LEs trois Théatres, dont nous venons de donner une eſpèce d'hiſtoire en abrégé, ont été ſans contredit ceux que l'Europe a vu naître les prémiers. Les commencemens du Théatre en Eſpagne & en Italie, comme nous l'avons remarqué, ſont enveloppés dans une ſi grande obſcurité, qu'il me paroit preſque impoſſible de les en tirer, & qu'on ne ſauroit décider avec ſureté, lequel des deux a pu ſervir de modèle à l'autre. D'un côté, les anciennes Pièces Italiennes nous laiſſent dans l'ignorance du tems où elles ont paru; de l'autre, aucune Pièce Eſpagnole ne m'a paru juſqu'ici antérieure à l'année 1500; ce qui me feroit croire qu'elle eſt poſtérieure à l'autre, ſi les Eſpagnols ne ſoutenoient pas le contraire, ſans cependant nous en donner des preuves. On peut donc laiſſer à ces deux Nations le plaiſir de ſe conteſter l'ancienneté en fait de Spectacles.

Les Italiens dans leurs prémiers Ouvrages de Théatre ont été des imitateurs, peut-être un peu trop ſerviles, de *Plaute* & de *Térence*. Ils furent cependant obligés d'écarter de leurs Ouvrages les mœurs des anciens Romains, qui ne convenoient

point à leur siècle. L'amour des Jeunes-gens pour des Esclaves, ou des Femmes débauchées, étoit le fond le plus ordinaire des Pièces Latines. Les Italiens voulant suivre ces modèles, & s'imaginant apparemment que le libertinage étoit indispensable dans la Comédie, y substituèrent l'amour pour les Femmes mariées, les intrigues des Moines, les trafics des Entremetteuses, enfin les traits les plus scandaleux & les plus condamnables des mauvaises mœurs. C'est en quoi ils ont commis une faute inexcusable. On a beau dire que l'on cherche à corriger le Libertinage. Lorsqu'on le représente au Théatre, cette gayeté folle & effrenée qui l'accompagne, met les Spectateurs en danger d'en être séduits; & ceux dont le cœur en est entièrement éloigné, en sont du moins trop vivement scandalisés. C'est pourquoi la prudence doit engager les Auteurs Dramatiques à peindre & à censurer seulement le ridicule, l'image des vices étant trop dangereuse. Lorsque le Théatre Italien s'est corrigé du côté du scandale, il commençoit à tomber du côté du génie & du goût: ce qui fait que pour lire de leurs Comédies en cette Langue, il faut nécessairement connoitre ces Pièces libertines.

Les Espagnols, au contraire, ne représentent dans leurs Comédies que l'amour honnête entre des personnes libres: les usages introduits en Espagne par la jalousie, donnent ordinairement lieu à l'intrigue dans ces

ces sortes de sujets, qui dans un autre pays produisent des Pièces si unies, qu'elles sont pour la plupart dénuées d'action. Le point d'honneur romanesque, par lequel on pourroit caractériser la Nation Espagnole, tient une grande place dans leurs Ouvrages de Théatre. A l'égard des Valets, ils ne parlent pas à beaucoup près aussi librement qu'en Italie; mais en revanche on les entend souvent jurer par le nom de tous les Saints. Le mélange du sacré avec le profane est bien plus fort dans *los Autos Sacramentales*, dont nous avons parlé. Il y en a une entr'autres, qui a pour titre *le Chevalier du St. Sacrement.* Dans cette Comédie on voit une Eglise où le feu est si grand, que l'on desespère de pouvoir l'éteindre; un Chevalier se jette au milieu des flammes, & en revient tenant à la main le St. Sacrement. Cette action, qui ailleurs seroit peut-être condamnée, passe en Espagne pour un trait du zèle le plus respectable, & les Spectateurs en sont édifiés & touchés. Les Comiques ont leur place dans ces sortes de représentations, ce qui ne sauroit manquer de déplaire aux gens sensés: mais cependant, à tout prendre, le Théatre Espagnol est celui que l'on pourroit réduire avec le plus de facilité à une exacte bienséance.

Pour la France, si elle n'a pas commencé aussi-tôt que les autres pays à produire des Ouvrages de Théatre, du moins les a-t-elle suivi de bien près, mais elle a été

plus longtems à ſe perfectionner. La Tragédie même n'étoit point exemte de libertinage. *Rotrou* commença à la corriger, *Corneille* acheva bientôt après. *Molière* eſt le prémier qui ait mis les bonnes mœurs au Théatre, quoiqu'il ne l'ait fait qu'imparfaitement. Ceux qui l'ont ſuivi de près, ont été plus libres que lui; mais depuis trente ans le Théatre François ſe corrige inceſſamment de ce défaut, & l'on doit cet éloge aux Spectateurs de Paris: ce ſont eux qui tiennent les Poëtes en bride de ce côté, en refuſant leurs applaudiſſemens à tout ce qui porte un air d'indécence. Nous voyons naître une eſpèce de repréſentation théatrale, dont on peut trouver des modèles dans le Théatre Eſpagnol, & quelques-uns dans l'Italien, mais les uns & les autres très imparfaits. Il y a dans le monde des perſonnes d'un rang trop peu élevé pour en faire les Héros d'une Tragédie, mais auſſi dans une ſituation trop haute pour que l'on puiſſe les faire deſcendre à cette eſpèce de plaiſant qu'exige la Comédie. On fait repréſenter à ces Perſonnages une action qui leur eſt convenable, on fait naître des ſituations touchantes, & cela peut produire un Spectacle charmant, & par la ſuite cette eſpèce de Comédie pourra nuire beaucoup au tragique; mais elle portera inſenſiblement le Spectacle au point où la Religion & les Bonnes Mœurs voudroient le voir.

On ne fait que commencer, & ce genre

re eſt encore imparfait: car à côté d'une ſituation qui doit arracher autant de larmes que le tragique, on eſt fâché de voir le mauvais plaiſant détruire par ſa baſſeſſe l'intérêt que l'on venoit de prendre. Mais ce défaut eſt facile à corriger, & quelque génie brillant portera ſans doute ce nouveau genre à ſa perfection. (1)

On peut ménager dans les Sujets les plus touchans du plaiſant noble, & produit par le ſujet même: cela eſt difficile, mais un eſprit fécond en peut venir à bout. Les Auteurs modernes s'attacheront ſans doute à porter cette eſpèce de Comédie à ſa perfection, de crainte qu'on ne puiſſe leur reprocher d'avoir embraſſé ce genre, faute de pouvoir atteindre au ſublime de *Corneille*, ou au plaiſant de *Molière*.

Enfin le Théatre François ſoutiendra ſa gloire, & ſera toujours le meilleur; puiſqu'il produit des Spectacles d'un genre nouveau, lorſque les Spectateurs ſe laſſent de voir toujours ſuivre les anciennes routes.

(1) Mon Ouvrage étoit achevé, lorſque l'*Ecole des Amis*, Pièce de Mr. *de la Chauſſée*, un des Quarante de l'Académie Françoiſe, a paru: cette Pièce ſervira de modèle en ce genre. Quelques particuliers ſe ſont trompés, & l'on a vu paroître des critiques de cet Ouvrage: on l'a regardé comme une Comédie dans le genre du grand *Molière*, on y cherchoit ſon comique; & ne l'y trouvant point, parce qu'il ne devoit pas y être, on en a parlé trop légèrement, & par-là ils ont fait plus de tort à leur capacité qu'à cette pièce.

THEATRE ANGLOIS.

SI le Théatre Anglois n'a pas commencé auſſi-tôt que les autres Théatres, il paroit du moins qu'il les a ſuivis de près. La ſource des prémières Repréſentations Dramatiques en Angleterre, eſt la même que celle des Théatres Italien, Eſpagnol & François: je veux dire que leur origine nait des *Mimes* des Latins, lorſqu'ils erroient comme des vagabonds par tous les pays, ſans réſerve & ſans honte.

Sous le règne d'Edouard III, qui commença l'an 1015, & finit en 1038, il eſt rapporté, dans un Livre imprimé à Londres, (1) que ce ſaint Roi ordonna par un Arrêt du Parlement, „ *qu'une Aſſemblée d'hommes nommés* vagrans, *qui avoient fait des maſcarades par toute la ville, ſeroient fustigés hors de Londres*; *parce qu'ils repréſentoient des choſes ſcandaleuſes dans de petits cabarets, & autres endroits où toute la populace s'aſſembloit.* "

On ne ſait pas quand ces ſortes de Jeux commencèrent; il y a tout lieu de préſumer qu'il y avoit longtems que ces amuſemens ſcandaleux étoient en uſage dans la ville de Londres, & que les Rois précédens n'avoient pas ſongé à les détruire. Il arriva la même choſe en France du tems de

(1) *Statutes at large.*

de Charlemagne, & les Ordonnances de ces deux ſaints Rois reculèrent la naiſſance des Spectacles dans les deux Nations.

Après un Decret ſi poſitif & ſi rigoureux d'Angleterre, tout ce qui pouvoit avoir forme de Spectacle, n'auroit oſé paroître dans Londres, ni dans le reſte du Royaume, qu'en ſe déguiſant ſous le manteau de la Religion. Ce fut donc par les Repréſentations ſacrées que le Théatre commença à prendre forme à Londres, comme il avoit fait à Paris.

On trouve dans un Livre intitulé, *Antiquités de Londres* (1), que ſous Richard II, qui règnoit l'an 1378, le Clergé & les Enfans de l'Ecole de St. Paul préſentèrent un Placet au Roi, priant Sa Majeſté : „ „ *De faire défenſe à une troupe de gens non* „ *experts, de repréſenter l'Hiſtoire du Vieux* „ *Teſtament, au grand préjudice dudit Cler-* „ *gé, lequel a eu grandes dépenſes & frais* „ *pour la repréſenter publiquement aux Fêtes* „ *de Noël.* "

C'eſt donc dès ces tems-là, que nous pouvons établir une époque ſure des Repréſentations morales du Vieux Teſtament dans la ville de Londres. On ne peut pas dire cependant que ces Repréſentations commencèrent préciſément l'année que le Clergé & les Enfans de l'Ecole de St. Paul préſentèrent au Roi le Placet que nous venons de citer : il y avoit peut-être bien du tems

(1) *Stows Surrey of London.*

tems que cet uſage étoit introduit. Ce qui doit nous le faire penſer, c'eſt le terme employé dans le Placet, qui nomme ces nouveaux Acteurs *une troupe de gens non experts*. Si le Clergé & les Enfans de l'Ecole de St. Paul n'avoient été depuis du tems exercés dans ce métier, & en poſſeſſion de donner au Public ces ſortes de Repréſentations, ils n'auroient pas nommé *gens non experts* des perſonnes qui ſe préſentoient pour donner un pareil Spectacle; mais comme aucun Hiſtorien, ni aucun Savant parmi les Anglois, n'a traité cette matière *ex profeſſo*, il n'eſt pas poſſible de percer à travers l'obſcurité dans laquelle ils nous laiſſent. Il faut donc ſe contenter d'en établir l'époque dès l'an 1378, & dire ſeulement que l'exercice de telles Repréſentations les conduiſit inſenſiblement au Théatre profane.

Richard II a règné vingt-deux ans juſqu'en 1399. En ſuppoſant que ce n'eſt que la même année que le Roi mourut, que les Enfans de l'Ecole de St. Paul ont donné leur Placet, ce même Placet nous fait toujours connoitre, qu'il y avoit déja quelques années que ces Enfans jouoient les Myſtères en public, & pour de l'argent; & nous ſavons que les Confrères de la Paſſion n'ont repréſenté à St. Maur qu'en 1398. Il eſt donc évident que les Anglois ont précédé les François, quant à l'établiſſement d'un Théatre public. Je ne crois pas qu'ils les ayent précédés, dans les Repréſentations

des

des Myſtères qui avoient commencé en France bien des années avant la prémière Repréſentation à St. Maur; mais du moins on ne peut conteſter aux Anglois d'avoir été les prémiers à rendre le Spectacle public, & à faire payer.

Les Chroniques de Londres parlent d'une Repréſentation profane, que l'on dit généralement dans le Pays avoir été la prémière qu'on ait donnée; voici ce que ces Chroniques rapportent.

Le ſeptiéme Mai 1520, *le Roi* (1) *fit préparer une Maſcarade, & ordonna qu'on élevât un Théatre dans ſa grande Salle de Greenwich, &c. Le Roi, la Reine, & les Seigneurs y vinrent à la repréſentation d'une bonne Comédie de Plaute.* (2)

Il faut donc croire que depuis 1378 juſqu'à 1520, on n'avoit jamais vu à Londres de Farces profanes, conjointement aux repréſentations des Myſtères, ou ſéparées, comme il arriva en France: & ſi véritablement cette *bonne Comédie de Plaute* a été la prémière à paroître, on ne peut diſputer aux Anglois l'avantage d'avoir commencé leur Théatre par une bonne Pièce profane; pendant que toutes les autres Nations de l'Eu-

(1) Henri VIII.

(2) *Voici la traduction du titre de ce Livre.* Troiſiéme volume des Chroniques, commençant à Guillaume Duc de Normandie, appellé communément *le Conquérant*, contenant l'ordre de ſucceſſion des Rois & Reines d'Angleterre juſqu'en l'année 1577. Par *Raphael Nolinshed.*

l'Europe n'ont commencé le leur que par des Farces très foibles.

Nous voyons la même choſe à l'égard de la Tragédie: la prémière fut jouée devant la Reine Elizabeth; voici ce que l'on trouve dans l'*Appendix* aux Vies des Poëtes Dramatiques Anglois:

" Le Seigneur *Bucburſt*, depuis Comte „ de Dorſet, écrivit, conjointement avec „ Mr. *Norton*, une Tragédie qui fut eſti„ mée dans ce tems-là. Elle fut imprimée „ trois fois. La prémière édition fut pu„ bliée ſous le titre de *Forrex & Porrex*, „ imprimée *in* 8. à Londres en 1565, par „ G. G. "

La ſeconde édition fut imprimée du conſentement des Auteurs avec le titre ſuivant: "La Tragédie de *Forrex & de Por„ rex*, ſans augmentation & diminution, „ telle qu'elle fut repréſentée devant la „ Reine il y a environ neuf ans: à ſavoir „ le 18 Janvier 1565, par les Gentilshom„ mes de Inner-Temple, imprimée *in* 8. „ à Londres. "

Voici le titre de la troiſième édition. „ La Tragédie de *Gorboduc*, dont trois Actes „ ont été écrits par *Thomas Norton*, & les „ deux autres par *Thomas Sackville*, miſe „ au jour telle qu'elle a été repréſentée „ devant la Reine dans Inner-Temple, „ imprimée *in* 4. à Londres 1590. "Dans cette troiſième édition, l'Ecrivain Anglois nous fait voir qu'on a changé le titre, & un des noms des Auteurs: je ne ſaurois en deviner la raiſon. Voilà

Voilà donc la prémière Comédie & la prémière Tragédie Angloiſe parfaite, ce qui eſt bien glorieux pour la Nation. Quant à la Comédie, on ne ſauroit diſconvenir de ſa perfection, puiſque c'étoit une des bonnes Comédies de *Plaute*: mais pour ce qui eſt de la Tragédie, je ne ſai ſi ſur le ſeul rapport de l'Ecrivain qui en parle avec avantage, ayant égard *à la grande réputation qu'elle eut*; je ne ſai, dis-je, ſi l'on peut former le même jugement, & reſpecter les déciſions de ce tems-là. C'étoit la prémière Tragédie qui paroiſſoit dans le pays. Les François leurs voiſins ne pouvoient leur avoir montré des originaux parfaits à imiter, puiſqu'ils n'en avoient que de très médiocres. Et l'Italie, qui étoit alors au plus haut degré de ſa gloire en fait de Théatre, étoit trop éloignée, pour que les Anglois puſſent les étudier, & en prendre des modèles. Il faut donc douter de la perfection de cette prémière Tragédie Angloiſe; & quoiqu'elle parût excellente dans le tems, elle pouvoit n'être pas telle en effet: nous en jugerons mieux en ſuivant l'Hiſtoire de leur Théatre.

Dans la vie de *Shaskpear*, qui eſt à la tête de ſes Ouvrages, on lit que dès l'année 1590 il y avoit à Londres des Comédiens de profeſſion, mais qui n'avoient point de Théatre fixe, & qui ne jouoient point la Tragédie, parce qu'alors on n'en avoit encore à Londres aucune idée. C'eſt bien déciſif, & cependant il paroit que cela doit

être

être regardé comme faux; car ſous le règne d'Elizabeth on connoiſſoit la Tragédie, ſi l'on avoit joué celle que nous avons rapportée ci-deſſus. On ne peut pas ſe perſuader que dans l'eſpace de vingt-cinq ans qui s'étoient écoulés depuis que la Tragédie de *Gorboduc* avoit paru, la mémoire en fût entièrement effacée; d'autant plus que les trois éditions que nous avons citées, en pouvoient rappeller le ſouvenir. Je penſe donc que pour en juger ſainement, il faudroit dire plutôt que la Tragédie étoit inconnue en Angleterre, par la ſeule raiſon que celle de *Gorboduc* étoit unique, & que n'ayant point paru devant le Public, mais ſeulement à la Cour, les Spectacles mercenaires n'ayant peut-être pas été à la portée d'en faire uſage, ce genre de Poëſie Dramatique a été ignoré juſqu'au tems de *Shaskpear*.

Guillaume Shaskpear ayant conſumé ſon patrimoine, entreprit le métier de Voleur; & ſans doute la crainte d'en recevoir le châtiment, l'obligea de quiter ſa province, & d'aller à Londres, où il ſe fit Comédien. Il avoit de l'eſprit & des talens: il fit une Comédie qui fut extrêmement agréée de la Reine Elizabeth, qui très ſatisfaite de *Shaskpear*, donna une Patente aux Comédiens, les déclara ſes ſerviteurs, & leur fit aſſigner l'établiſſement d'un Théatre. L'an 1596 *Shaskpear*, à l'âge de trente-trois ans, donna ſa prémière Tragédie intitulée *Romeo & Guilliet*, & l'année ſuivante il donna celle de *Richard II.* Ja-

Jaques I, qui succéda à la Reine Elizabeth, confirma par une Ordonnance le privilège de cette Troupe de Comédiens: il y nomme neuf Acteurs qu'il déclare ses serviteurs, & cette Ordonnance est conçue dans des termes que je crois devoir rapporter, du moins en partie; elle dit vers la fin: „ Et leur permettons de repréſen-„ ter leſdites Comédies, Tragédies, In-„ termèdes, Morales, Paſtorales, Comé-„ dies de Théatre, & ſemblables, publi-„ quement, & pour leur plus grande com-„ modité (lorſque l'infection de la peſte „ diminuera) auſſi-bien dans notre Mai-„ ſon appellée *le Globe*, dans notre Comté „ de Surrey, que dans les Villes, Salles, „ Places publiques, ou autres Places quel-„ conques enfermées dans les Libertés & „ Privilèges, ou Bourg quelconque de no-„ tredit Royaume."

Il y a deux choſes dans cette Ordonnance de Jaques I, qui me paroiſſent remarquables. Dès 1603 qu'elle émana du Roi, les Comédiens Anglois embraſſoient tous les genres de Repréſentations Théatrales, ſuivant que nous les voyons détaillées dans le Privilège. Ce Théatre avoit donc commencé depuis longtems, puiſque déjà tous les genres de Poëmes Dramatiques y étoient connus: ce qui n'arrive pas en vingt, ou trente ans d'exercice.

Il eſt encore expliqué dans la même Ordonnance, *Places publiques*, &c. Ce qui nous fait voir qu'en Angleterre, auſſi-bien qu'en

qu'en France, on a été dans l'uſage de jouer ſur les Tretaux des Repréſentations auſſi-bien morales que profanes; & le mot répété de *Comédie* toute ſeule, & plus bas de *Comédie de Théatre*, nous fait ſentir que c'eſt de deux eſpèces de Comédies qu'il veut parler: en faiſant apparemment une diſtinction entre celles que l'on étoit en uſage de jouer dans les Places publiques, & celles que l'on jouoit dans le Théatre fermé. On eſt donc forcé de conjecturer, que dans les deux cens ans depuis 1378, les Repréſentations morales & les Farces profanes avoient été jouées ſur les Treteaux, & que les Rois les avoient au moins tolérées, ſi elles n'avoient pas été autoriſées par des Ordonnances ſouveraines.

Avant que *Shakſpear* embraſſa la profeſſion de Comédien, il y avoit donc un Théatre à Londres, c'eſt-à-dire, qu'on y repréſentoit des Ouvrages Dramatiques depuis longtems. Il eſt vrai qu'il n'en eſt pas trop fait mention; on lit ſeulement dans la vie de ce Poëte, que ce fut lui qui produiſit *Ben-Jhonſon*, & le porta à faire des Comédies. Ainſi donc l'Angleterre ne fixe l'époque de ſon Théatre que par ces deux Poëtes, les plus célèbres de leur tems.

Au reſte il eſt ſurprenant que la Tragédie ait commencé en Angleterre par tout ce que l'imagination humaine peut ſuggérer de plus horrible, & que ce goût ſe

ſe conſerve encore, malgré les tentatives de quelques Auteurs, qui ont tâché de lui donner une nouvelle forme. J'en ai cherché la raiſon, & quoique je puiſſe me tromper, j'en dirai toujours ce que j'en penſe.

On ne peut pas mettre en doute que l'attention la plus importante du Poëte Dramatique ne ſoit de plaire aux Spectateurs, & que pour y parvenir il faut les bien connoître. Lorſque le Poëte s'imagine avoir atteint cette connoiſſance, il cherche à leur préſenter des images, & des actions qui ſoient généralement goûtées de la Nation pour laquelle il écrit.

Cela ſuppoſé, il ſeroit donc indubitable que les Pièces de Théatre nous feroient connoître le caractère des Nations en général, & que ſans avoir d'autre connoiſſance que celle des Tragédies & des Comédies des Anciens & des Modernes, on pourroit juger que les Grecs étoient violens & voluptueux; les Romains ſenſuels, mais toujours grands: on pourroit mettre les Italiens au même rang que les Romains, à quelque différence près: on diroit que les Eſpagnols ont une noble fierté, qu'ils ſont pointilleux & myſtérieux; les François ſpirituels, évaporés, & extrêmement galans: & dans tous ces différens caractères, je ne crois pas qu'on s'éloignât trop de la vérité.

On ſeroit donc tenté de croire que *Shakſpear*, en préſentant à ſa Nation les objets

les

les plus atroces, les Anglois ſont cruels, intraitables, & preſque inhumains; & à la vérité ils ne ſont rien moins que cela. Les Anglois ſont doux, humains, polis même, mais communément penſifs à l'excès. C'eſt cette dernière qualité qui fait le fond de leur caractère, comme les Ecrivains même de leur Nation en conviennent. Allons plus avant.

Les Poëtes Dramatiques Anglois ont enſanglanté la Scène au-delà de l'imagination, j'en donnerai deux ſeuls exemples. La Tragédie, qui a pour titre *Hamelet* (1), a cinq Acteurs principaux, qui pendant l'action meurent tous de mort violente. Vers le milieu de la Pièce on voit l'enterrement d'une Princeſſe, on creuſe la foſſe ſur la Scène, & l'on tire de terre des oſſemens & des cranes de cadavres: un Prince arrive, prend un crane à la main, que le Foſſoyeur lui dit être le crane du Bouffon du feu Roi, & ce Prince fait une diſſertation de morale ſur le crane du Bouffon, qui paſſe pour un chef-d'œuvre: les Spectateurs écoutent avec admiration, & à la fin ils applaudiſſent avec tranſport. C'eſt le morceau pour lequel la plus grande partie des Spectateurs va au Théatre, quand on repréſente cette Pièce. Dans la Tragédie qu'on appelle *le More de Veniſe* (2), entre autre choſe le *More* tranſporté de jalouſie

(1) Tragédie de *Shakpear*.
(2) Tragédie du même Auteur.

sie va trouver sa femme qui est dans son lit éveillée, il parle avec elle, & après plusieurs combats entre l'amour & la colère, il prend la résolution de se venger, & l'étrangle aux yeux des Spectateurs.

Si je détaillois tout ce qu'il y a d'horrible dans la Tragédie Angloise, on ne sauroit se persuader que les Anglois fussent du caractère doux & humain, comme je les ai peints, & comme ils le sont en effet; mais l'on diroit plutôt que le Poëte a donné aux Spectateurs de sa Nation, pour leur plaire, ce que leur caractère féroce & cruel goûtoit davantage. Si ce n'est pas là le motif, pour quelle raison donc présente-t-on à cette Nation des objets si terribles? Toutes ces réflexions faites, je me suis arrêté à une opinion que je veux hazarder.

Le fond du caractère des Anglois est de se plonger dans la rêverie, comme nous l'avons dit: c'est parce qu'ils sont continuellement attachés à penser, que les Sciences les plus élevées sont traitées par les Ecrivains de leur Nation avec beaucoup de profondeur, & que les Arts sont portés à ce degré de perfection que nous savons; parce que leur naturel pensif fournit cette patience, & cette exactitude, qui manquent aux autres Nations.

Suivant mon raisonnement, je crois que si l'on donnoit sur leur Théatre des Tragédies dans le goût des meilleures & des plus exactes, c'est-à-dire, de celles qui

ſont dénuées de ces horreurs qui ſouillent la Scène par le ſang, les Spectateurs s'endormiroient peut-être. L'expérience que les prémiers Poëtes Dramatiques auront faite de cette vérité, les aura portés à établir ce genre de Tragédie, pour les faire ſortir de leur rêverie par de grands coups qui les réveillent.

Par la même raiſon, la Comédie Angloiſe eſt chargée d'incidens, au point qu'ayant tranſporté ſur leur Théatre des Pièces Françoiſes, les Auteurs en ont doublé l'intrigue, ou ils les ont jointes à une autre action, afin de tenir le Spectateur en haleine, & ne pas lui donner le tems de ſe diſtraire. L'*Avare* de *Molière* entre autres, qui eſt peut-être trop chargé d'intrigue dans ſon original, l'eſt bien davantage dans la traduction Angloiſe. La Maitreſſe d'*Harpagon*, pour le dégoûter, fait des dépenſes énormes ſur le compte du Vieillard, ce qui ajoute une intrigue à la Pièce qui en augmente le nœud ſans meſure.

J'ai dit que les Poëtes Anglois, à deſſein de frapper vivement les Spectateurs, ont rempli d'horreur la Tragédie, & ſurchargé d'incidens la Comédie; & à l'égard de cette dernière, je pourrois ajouter encore, qu'ils ont imaginé des actions & des dialogues obſcènes à l'excès. Je ne m'engagerai pas cependant à faire connoître quelques-unes des Comédies de cette eſpèce que j'ai vu repréſenter à Londres, mais je m'en rapporterai à la Critique du Théatre Anglois

glois de Mr. *Collier*. Il reproche aux Poëtes de sa Nation leur grande licence ; & par la comparaison qu'il fait de leur Théatre avec ceux des Anciens & des Modernes, il leur fait voir qu'il n'y a point d'exemple de libertinage sur la Scène pareil à celui du Théatre Anglois : mais les obscénités, & la complication des faits dans la Comédie, ont pour le moins autant de force pour émouvoir les Spectateurs, que l'horrible de leur Tragédie a de pouvoir pour les toucher. C'est peut-être à dessein que les Auteurs ont travaillé dans le goût que nous venons de marquer.

Il seroit à souhaiter que ces Spectateurs, aussi-bien que les Poëtes, fussent une fois bien persuadés du véritable objet des Pièces Dramatiques : la terreur que la Tragédie doit inspirer, ne consisteroit pas dans l'effusion du sang & dans les images de la mort.

En effet, *Oedipe* qui se crève les yeux, & *Jocaste* qui se pend, ne toucheront pas les Spectateurs autant que le fera l'horreur de voir *Oedipe* incestueux & parricide. Si *Athalie* faisoit un massacre des Lévites & du Grand Prêtre, comme elle menace de le faire, on ne seroit pas si vivement touché, que de la conversation qu'elle a avec le jeune *Joas*, à dessein de l'emmener & de le perdre. Ne tremble-t-on point dans *Iphigénie*, par la crainte qu'on a de voir la fille sacrifiée par son père ? Et n'arrive-t-il pas la même chose de *Phocas*, qui à plu-

ſiéurs repriſes eſt ſur le point de faire tuer ſon fils ſans le connoître? L'horreur qui règne dans les deux Tragédies Angloiſes que j'ai nommées, & dans toutes les autres enſemble, n'aura jamais la force d'agiter & de toucher les Spectateurs, autant que la véritable terreur dont je viens de donner quelques exemples.

Je ne ſai pas au reſte ce que l'on peut eſpérer à l'égard d'une réforme du Théatre Anglois, mais nous avons des preuves pour croire qu'il ne changera pas ſi-tôt. Il y a vingt-cinq ans environ que le *Caton d'Utique* de Mr. *Addiſſon* parut à Londres, avec l'applaudiſſement univerſel de toute la Nation. Sans parler du mérite de cette Tragédie, remarquons ſeulement avec quel jugement le Poëte préſente à ſa Nation, un objet qui intéreſſe en même tems les deux Partis (1): il le traite de manière, que tous les deux s'y trouvent également flatés. C'eſt Mr. *Addiſſon* qui a exécuté avec un art admirable, le grand point dont nous avons parlé, de bien étudier ſes Spectateurs pour leur plaire.

On s'étoit imaginé que cette Tragédie auroit donné le ton au Théatre Anglois; mais les Tragédies nouvelles que l'on a données depuis dans leur ancien goût, & particulièrement une des dernières qui a pour titre *Georges Barnevelt*, & qui a eu un ſi grand ſuccès, ne nous font pas pré-ſu-

(1) Les *Whigs* & les *Tories*.

fumer qu'ils puiſſent jamais changer.

On dit pourtant qu'ils ont commencé à hazarder dans le bon goût quelques Pièces, qui n'ont pas été mal reçues du Public. Si ce commencement peut avoir d'heureuſes ſuites, & ſi la raiſon & la vérité prennent le deſſus dans l'eſprit des Poëtes Anglois, les Spectateurs pourront s'y prêter, & alors le Théatre François aura en peu de tems un rival redoutable à combattre. Il ne manque rien à la diction Angloiſe pour exprimer avec force les grands ſentimens, & les penſées ſublimes dont leurs Tragédies ſont remplies: elle n'a pas moins d'agrémens pour badiner dans la Comédie, & ſouvent avec plus d'eſprit que nous n'en remarquons dans les Pièces des autres Nations.

Parmi le nombre conſidérable des Poëtes Dramatiques Anglois, Mr. *Congrève* eſt eſtimé le meilleur pour la Comédie: il a connu parfaitement la Nature: il vivoit encore l'année 1727 que j'ai été à Londres: j'ai eu plus d'une converſation avec lui, & je lui trouvai du ſavoir joint à une grande littérature: il eſt rare de trouver beaucoup de Poëtes Dramatiques de cette eſpèce.

La conſtruction du Théatre eſt belle, & très commode en même tems: tout le Parterre eſt en amphithéatre, & le monde y eſt aſſis, les hommes & les femmes mêlés enſemble, ce qui fait un Spectacle très agréable. Il n'y a qu'un rang de Loges, & au-deſſus deux Galeries aves des gradins

où le peuple va se placer. Il y a environ quarante ans que les Seigneurs Anglois se sont mis dans le goût d'avoir des Opéra Italiens, ce qu'ils soutiennent avec magnificence, & avec une dépense étonnante: ils attirent à Londres les meilleurs Chanteurs d'Italie, qui ne regrettent pas leur patrie, quoique la Musique y reçoive de très grandes récompenses. A l'égard du prix que l'on donne pour l'entrée, c'est, à peu de chose près, le même qu'à Paris.

Il y a ordinairement deux Théatres qui servent à représenter & des Tragédies & des Comédies: ces Théatres sont décorés superbement, & pour les habits & pour les décorations. A l'égard des Acteurs, si après quarante-cinq ans d'expérience de Théatre je suis en droit de pouvoir dire mon sentiment, j'ose avancer que les meilleurs Comédiens d'Italie & de France sont très inférieurs aux Acteurs Anglois. Les Italiens & les François, loin de chercher cet heureux naturel & cette vérité qui font le charme de l'action, affectent un art, & une maniere forcée, qui ne laissent pas de séduire les Spectateurs. Pour bien juger des uns & des autres, il faudroit les mettre en comparaison sans aucun préjugé. Les Auteurs Anglois sont toujours vrais, & ils le sont de façon à ne point languir sur le Théatre. Quant à moi j'ai toujours cru, & je n'étois pas seul de mon opinion, que la Nature toute simple & toute pure se-

seroit froide sur la Scène, & j'en ai vu l'expérience en plusieurs Comédiens. Ainsi suivant ce principe, j'ai pensé qu'il falloit un peu charger l'action, & sans trop s'éloigner de la Nature, ajouter quelque art dans la déclamation: de même qu'une Statue qu'on veut placer dans le lointain doit être plus grande que nature, afin que malgré la distance les Spectateurs la distinguent dans le point d'une juste proportion. Ainsi les Acteurs Anglois ont l'art d'enfler, pour ainsi dire, la vérité, précisément comme il faut pour la faire paroître dans le lointain, de maniere à me faire juger que c'est la pure vérité qu'ils m'exposent. Dans le tems que j'étois à Londres il m'est arrivé une chose, qui, à ce que je crois, mérite par sa singularité d'être rapportée.

Au Théatre de *Linkfinfield* je me trouvai à la représentation d'une Comédie, dont l'action principale ne m'étoit point connue; mais il me fut aisé de reconnoître un épisode, que l'Auteur avoit sans doute placé dans son intrigue; c'étoit cette Scène que nous avons tant vue dans *Crispin Médecin*: le seul changement qu'on y avoit fait, c'étoit d'introduire un Vieillard à la place du Valet, qui fait rire le Spectateur par ses allarmes, lorsqu'il se met à la place du cadavre que le Médecin doit disséquer. La Scène étoit ainsi disposée: le Vieillard amoureux s'entretient avec un Valet de la maison de sa Maîtresse; le Valet entend du bruit, ou fait semblant d'en entendre; il

dit au Vieillard de ſe cacher ; & comme toutes les iſſues ſont fermées, il lui conſeille de ſe mettre ſur la table où l'on devoit apporter le cadavre : après quelques difficultés le Vieillard y conſent, & fait préciſément les mêmes choſes que *Criſpin* dans la Comédie Françoiſe : mais pour donner une plus grande apparence de vérité à la ſuppoſition, le Valet fait deshabiller le Vieillard amoureux, & le met en chemiſe. On vient pour faire l'opération, on porte quantité d'inſtrumens de Chirurgie, on ſe met en état de diſſequer le cadavre, le Vieillard crie, & la fourberie eſt découverte.

Je trouvai dans l'Acteur qui faiſoit le Vieillard, la plus parfaite exécution que l'on puiſſe ſouhaiter, & que l'on n'apperçoit guères dans un Comédien, s'il n'a quarante ans d'expérience & d'exercice. Je ne m'en étonnois point d'une certaine façon, mais je fus charmé de trouver un autre Mr. *Guérin*, cet excellent Comédien que poſſédoit la Troupe de Paris, & qu'elle a eu le malheur de perdre de nos jours. Je fis réflexion que je m'étois trompé, lorſque j'avois dit qu'un ſiècle entier ne produiroit pas un Acteur tel que lui ; puiſque de notre tems j'en ai trouvé en Angleterre un autre de la même force, & avec des talens auſſi ſinguliers. Comme c'étoit un rôle de Vieillard qu'il repréſentoit, je ne doutois nullement que ce ne fût un vieux Comédien, qui inſtruit par une longue expé-

périence, & en même tems aidé par le poids des années, jouoit si naturellement. Mais quelle fut ma surprise, lorsque j'appris que cet Acteur étoit un jeune homme de vingt-six ans tout au plus! Je ne voulois pas le croire, & je disois que cela seroit possible, s'il ne s'agissoit que d'une voix tremblante & cassée, ou d'une foiblesse extrême, parce que je concevois à merveille qu'un jeune Comédien avec des talens pourroit imiter cette défaillance de la nature jusqu'à un certain point; mais que les rides de son visage, ses yeux languissans, & ses joues tombantes & livides, qui sont les marques les plus sures d'une grande vieillesse, étoient des témoins incontestables contre ce qu'ils vouloient me soutenir. Malgré cela je fus contraint de céder à la vérité, parce que je fus à n'en point douter, que ce Comédien pour représenter un Vieillard, faisoit sa toilette une heure avant que de s'habiller, & qu'à l'aide de plusieurs pinceaux, il coloroit si bien son visage, & peignoit si artistement une partie de ses sourcils & de ses paupières, qu'à la distance de six pas il étoit impossible de ne point s'y tromper. J'avois envie d'en être témoin moi-même, mais l'amour-propre m'en empêcha, parce que je sentis que j'en aurois été honteux; je me contentai de me le faire confirmer par des Acteurs de la même Troupe. Mademoiselle *Salé*, entr'autres, qui dès ce tems-là se faisoit admirer sur le même Théatre, m'avoua que la prémière fois qu'el-

le le vit jouer, elle n'osa point passer dans une coulisse où il étoit, crainte de le jetter à terre, si elle l'avoit touché en passant.

Je me flatte que cette digression ne sera pas tout-à-fait inutile: elle pourra, je crois, faire comprendre à quel point les Comédiens Anglois portent l'imitation de la Nature; & elle servira de preuve, pour tout ce que j'ai dit sur les Acteurs de Théatre en Angleterre.

La Raison seule a tracé les prémières Règles du Théatre dans les Tragédies Grecques: *Aristote* en a établi un Art, & nous en a fait des Loix: les Latins les ont adoptées, & les Modernes les ont confirmées par tant de Poëtiques, & par un si grand nombre d'Ouvrages Dramatiques, que les Italiens, & encore plus les François, nous ont donné & nous donnent continuellement. Il paroit donc que l'on ne peut s'écarter de ces Règles, sans encourir la critique de tout le monde: autrement on ne pourroit opposer aux Poëtes Anglois, que d'avoir embrassé une maxime singulière, qui differe de celle des autres Nations, & qui ne manqueroit pas d'avoir ses défenseurs pour la soutenir. Dans un concours si général d'opinions, que le Bon-Sens autorise, je suis persuadé que les Doctes en Angleterre conviennent aussi de l'irrégularité de leurs Poëmes Dramatiques, & que (de même que les Espagnols) ils sont les prémiers à l'avouer. S'il étoit permis de s'écarter de ces règles, que la Raison même

me

me a dictées, le Théatre Anglois seroit en état de balancer la réputation des Théatres anciens & modernes; les beautés des Tragédies Angloises sont au-dessus de toutes les beautés que les Théatres de l'Europe peuvent nous montrer; & si quelque jour les Poëtes Anglois se soumettent aux trois unités du Théatre, & s'ils ne présentent pas le sang & les meurtres aux yeux des Spectateurs, ils partageront, pour le moins, la gloire dont jouissent les meilleurs de nos Théatres modernes.

THEATRE FLAMAND ET HOLLANDOIS.

LE Théatre Flamand & le Théatre Hollandois ne doivent être regardés que comme un ſeul & même Théatre, puiſque c'eſt un même idiôme: car le langage Flamand n'étant que le langage Hollandois corrompu par la proximité des Walons & des Picards, ceux qui ont écrit en Flandre ſe ſont ſervis de l'idiôme Hollandois comme le plus noble, le plus énergique, & qui approche le plus de la Langue mère qui eſt l'Allemand. Le Théatre Flamand a été le ſeul nommé, pendant que les deux Nations étoient ſous la domination du même Maitre, & que les Souverains ont fait leur réſidence en Flandre: mais depuis le démembrement des Provinces-Unies, il faut en parler ſéparément.

C'eſt par les Repréſentations des Myſtères que le Théatre a commencé en Flandre, comme les autres ont fait: avec cette différence cependant, qu'à meſure que la Nation Françoiſe s'eſt polie, elle a apperçu l'indécence que lui cachoit la ſimplicité de ces prémières Repréſentations, & que peu à peu ils ont fait place à des Spectacles mieux entendus & plus réguliers. Mais la Flandre n'a pas eu le même avantage; car les Spectacles du Théatre ayant ceſſé

ceſſé dans le Pays, la ſimplicité dénuée de délicateſſe & de connoiſſance, s'y eſt conſervée dans ſes prémiers droits. Je ſerois tenté même de croire que les Flamans, auſſi bien que les Hollandois, ont pris pour modèle le Théatre Anglois plutôt que le François dans leurs commencemens; puiſqu'ils en ont ſuivi la méthode, & qu'ils n'ont adopté le Théatre François que depuis *Corneille*.

Dans le tems que le Théatre Flamand (à l'exemple des autres Nations) auroit pu ſe perfectionner, leurs Souverains tranſportèrent ailleurs leur réſidence; & depuis ce tems-là on peut dire qu'il ceſſa entièrement. Il y a longtems qu'ils n'ont plus de Théatre; & tout ce que l'on en conſerve, c'eſt la Repréſentation de la Paſſion dans la même ſimplicité & dans la même groſſièreté qu'elle avoit commencé, & qui ſe repréſente en certains tems de l'année par des Sociétés Bourgeoiſes, qui jouent auſſi quelquefois de mauvaiſes traductions des Comédies Françoiſes. Enfin l'on peut dire que depuis 1566, du tems des Guerres Civiles, le Théatre Flamand ne ſubſiſte plus. Il n'en eſt pas de même en Hollande où on l'a cultivé, & ce n'eſt que de leur Théatre dont je parlerai dorénavant.

Le Théatre Hollandois a pris ſon origine de ce qu'on appelle dans le Pays *Reden-Ryckers Kameren*, Chambres ou Aſſemblée de Rhétheurs ou Poëtes, que l'on compare aux prémiers *Troubadours* de Provence, comme

comme nous le dirons plus au long dans la Description du Théatre Germanique. Ces *Chambres* tiroient leur origine du génie (1) poëti-naturel à la Nation, (jusques-là même que leurs plus anciennes Chroniques sont en vers) & la passion du Peuple pour le Spectacle.

Ces Chambres étoient aussi communes en Brabant: il y en avoit quatorze à Anvers; celle de la *Giroflée*, & celle de la *Branche d'Olivier* étoient les plus distinguées: il y en avoit dix-neuf à Gand (2): il y en avoit en Hollande dans presque toutes les villes, comme Haerlem, Gouda, Schiedam, Alcmaar, Leyde, Vlaerdinge, Rotterdam, &c. (3) Ce n'est pas seulement

(1) Ce génie est encore le même, mais mieux réglé. Actuellement si quelque personne de distinction se marie, meurt, ou est élevée à quelque Emploi, les Poëtes font en campagne, & dix, quinze, vingt Epithalames, ou Elégies, ou Eloges sortent de la presse: on en fait imprimer comme les Thèses à Paris.

(2) Ce qu'on peut prouver par un Recueil de *Pièces Allégoriques* (*Zinnespel*) représentées par les dix-neuf Chambres de Gand, imprimées en 1539; & par un autre Recueil de cinquante Pièces tant Allégoriques que Prologues (*Voorspel*) ou Farces (*Naspel*) représentées par les 14 Chambres d'Anvers, imprimées chez *Silvius* à Anvers, en 1562.

(3) Témoin *le Konstontende Juweel* (le Joyeau de l'Art) ou Recueil de 14 Pièces Allégoriques, composées & représentées par plusieurs Chambres de Rhétoreurs à Haerlem, imprimé à Zwol en 1607; & *Vlaerdings Rederyksberg* (le Parnasse de Vlaerdinge) ou Recueil de 16 Pièces des Rhétoreurs des Chambres de Vlaerdinge, imprimé en 1617, &c.

ment dans les villes qu'on avoit cet uſage, mais dans pluſieurs villages auſſi: l'an 1708 il y en avoit encore une dans le village de *Voorſchooten* près de Leyde, & une autre dans le village de *Looſduynen* près de la Haye: actuellement il y a une de ces *Chambres* dans le gros village de *Waſſenaar* près de Leyde.

Les Membres de ces *Chambres* étoient les Beaux-Eſprits du lieu, à qui on avoit recours pour des Epithalames, pour des Elégies, pour des Eloges ou Complimens, lorſque quelqu'un entroit en charge, comme nous l'avons dit. Les mêmes compoſoient des Pièces de Théatre, qu'ils jouoient ordinairement en *Chambre*; auſſi ſont-ils intitulés *Kamerſpel* (Jeu de chambre), mais ſur-tout à la campagne en tems de *Kermis* (Foires), en public ſur des Treteaux. Rarement y avoit-il des femmes; c'étoient des hommes qui en prenoient les habits. Souvent ces *Reden-Ryckers* (Poëtes) d'un village alloient jouer leurs Pièces à la Foire d'un autre village, qui à ſon tour lui rendoit la pareille, ou les Chambres ſe tranſportoient en corps pour aſſiſter dans une autre ville ou village à quelques Fêtes ou Repréſentations; ce qui ſe faiſoit avec cérémonies, à peu près telles que celles qu'on obſerve en France, lorſque les Chevaliers de l'Arquebuſe d'une ville vont tirer pour le prix dans une autre ville; & quelquefois il y avoit des Chambres qui alloient de même jouer d'une ville dans une autre,

pour

pour y disputer le prix de Bel-Esprit; & après la Pièce les Beaux-Esprits de la Chambre récitoient ou des Impromtus, ou quelques Madrigaux, Sonnets, &c. Telle est l'origine du Théatre Hollandois, dont il seroit difficile de fixer l'époque; puisque ce génie poëtique, & cette passion pour les Spectacles, pour la Danse, pour les Chansons, sont aussi anciens que la Nation même: cependant il y a apparence que les Chambres étoient établies, dès avant que la Maison de Bourgogne règnât dans le pays.

La plus ancienne Pièce du Théatre Hollandois est *de Spiegel der Minne* (le Miroir de l'Amour) par *Colin Van Ryssele*, imprimée à Haerlem en 1561, *in* 8. Dans les anciennes Tragédies on représentoit sur le Théatre l'action telle qu'elle s'étoit passée: c'est ainsi qu'à *Egmond* & à *Horn* on coupe la tête à ces deux Comtes sur le Théatre: dans une autre Pièce le Héros se poignarde, & tombe mort après avoir inondé la Scène de tout le sang que contient une vessie qu'il cache sous son aisselle: dans *Aman* on pend, & *Mardochée* fait le tour du Théatre monté sur une rosse: dans *Tamerlan* ce Prince paroissoit à cheval avec *Bajazet*: enfin dans la mort de *Conradin*, Roi de Naples, un Exemt va le tirer du cachot pour le mener à l'échafaut, où il est accompagné par deux Prêtres, l'un en habit d'Evêque, & l'autre habillé en Cardinal.

Une

Une autre singularité de l'ancien Théatre, est ce qu'on nomme *Vertoning* (Représentation;) on baisse le rideau au milieu d'un Acte, & on dispose les Acteurs sur le Théatre, de manière qu'ils représentent, comme à la façon des Pantomimes, quelque action principale du sujet. C'est ainsi que dans *Gysbrecht van Aemstel*, on lève le rideau, & le Théatre représente les Soldats d'*Egmond* ennemi de *Gysbrecht*, qui saccagent un Couvent de Religieuses, où chaque Soldat en a une qu'il traite comme il veut: l'Abbesse est étendue au milieu du Théatre, tenant sur ses genoux le vénérable *Goswin*, Evêque exilé d'Utrecht, massacré dans ses habits Pontificaux, la mître en tête & la crosse à la main. A la fin du *Siège de Leyde* il y a huit ou dix emblêmes vivantes pour représenter le poids de la domination des Espagnols, la valeur des Hollandois, la Religion triomphante, les Arts rétablis, &c. Il y a sur la Scène plus de trois cens personnes, & une Actrice la baguette à la main les explique aux Spectateurs, qui en sont stupéfaits: on peut dire à-la-vérité, que cela fait un beau Spectacle.

Les Spectateurs Hollandois, outre les massacres & le sang, ont adopté & goûté aussi l'extraordinaire & le merveilleux: par exemple, on représente une Tragédie, où l'on voit une Princesse qui a devant elle sur un bassin la tête coupée de son Amant: elle se met à écrire, & adresse la parole à la tête qui lui répond. Dans une autre

Tragédie, *Circé* voulant perdre le Confident d'*Ulyſſe* dont elle eſt mécontente, ordonne qu'on lui faſſe ſon procès: le Coupable eſt amené devant le Tribunal que *Circé* a fait convoquer pour cela; le Lion en eſt le Préſident, le Singe le Greffier; le Loup, le Renard & d'autres Animaux ſont les Conſeillers, & l'Ours en eſt le Bourreau. On condamne le Confident d'*Ulyſſe*, on le pend ſur le champ, ſans le faire ſortir de la Scène: après l'exécution tous les membres du Pendu tombent pièce à pièce dans un puits qui eſt au-deſſous de la potence. *Ulyſſe* entre ſur le Théatre, s'en plaint à *Circé*, qui touchée du chagrin qu'il en a, fait ſortir du puits le pendu tout vivant & entier comme il étoit auparavant. Ils ſont ſurprenans pour les Machines & pour les Vols: lorſqu'un homme doit voler, il deſcend une corde avec un étrier au bout, l'Acteur y met un pied, prend la corde avec une main, & le vol part de la hauteur du Théatre.

Préſentement le Théatre devient de jour en jour plus exact, on en a banni toutes ces anciennes Pièces, à l'exception de quelques-unes, qui ſont comme conſacrées par un long uſage. Par exemple, *le Siége de Leyde* ſe repréſente tous les ans le 3 d'Octobre, & *Gysbrecht van Aemſtel* la veille de Noël; & chacune de ces Pièces ſe joue tous les ans cinq ou ſix fois de ſuite, pour ſatisfaire l'avidé curioſité des Payſans, du petit Bourgeois, des Vieilles-

gens,

gens, des Domeſtiques & des Enfans.

Depuis 1561, qui eſt l'époque de la plus ancienne Comédie que l'on trouve juſqu'à 1638, la Nation compte quarante Poëtes. Celui qui a le prémier écrit avec quelque régularité pour le Théatre, eſt *Pierre Corneille Hooft*, fils d'un Bourguemeſtre d'Amſterdam, Savant diſtingué à qui on a donné le ſurnom de *Tacite Hollandois*, Auteur d'une *Hiſtoire de la République*, & de l'*Hiſtoire d'Henri IV*, qui fut ſi goûtée alors, que Louis XIII l'annoblit, & lui donna l'Ordre de S. Michel. *Pierre Corneille Hooft* avoit des talens pour la Poëſie, il étoit Membre de la Chambre des Rhéteurs d'Amſterdam. Son Hiſtorien *Brandt* remarque qu'il améliora beaucoup cette Chambre; &, que s'étant livré à la Poëſie avant d'écrire l'Hiſtoire, il compoſa pluſieurs Pièces aſſez régulières pour ce tems-là. On a de lui quatre Tragédies & trois Comédies. La prémière qui eſt *Achille & Polixène*, eſt de 1620; ainſi il a précédé de plus de quinze ans le fameux *Vondel*, dont nous allons parler.

Vondel, ſurnommé le *Virgile* & le *Sénéque Hollandois*, a commencé à travailler pour le Théatre en 1636, qu'il donna la Tragicomédie intitulée *Paſcha*. On a imprimé ſon Théatre en deux volumes *in* 4, qui contient trente Tragédies: le prémier en contient ſeize ſacrées; & le ſecond, quatorze profanes, dont cinq ont été corrigées depuis 1700, dans le goût du Théa-

tre d'aujourd'hui. Le *Palamède* de *Vondel* passe pour un chef-d'œuvre : c'est une Pièce Allégorique, qui renferme une satyre du Stathouderat du Prince *Maurice*, & un éloge de *Barnevelt*, que ce Prince a conduit sur l'échafaut, quoiqu'il lui fût redevable de toutes ses dignités.

Avant le règne de Louis XIV., on trouve dans le Théatre Hollandois peu de Pièces imitées des Etrangers, si l'on en excepte quelques-unes tirées de l'Espagnol, encore leur sont-elles venues du Brabant : mais depuis ils ont goûté *Corneille*, *Racine*, & les autres Tragiques qui se sont signalés : ils ont traduit leurs bonnes Pièces avec toute l'énergie dont la Langue Hollandoise est susceptible ; en sorte que l'on dit constamment dans le Pays, qu'ils ont plusieurs Pièces de ces Auteurs qui valent les originaux, quelques-unes même qui l'emportent : car leur Langue, à ce qu'ils prétendent, est infiniment plus expressive dans le Sérieux & le Tragique que la Langue Françoise : on prétend qu'un mot Hollandois a en ce genre plus de force qu'une période Françoise : c'est de quoi je ne puis pas juger, ignorant entièrement cette Langue.

Leurs Pièces de Théatre sont toujours en Vers, & ils y suivent les mêmes règles qu'en France ; rarement écrivent-ils en vers libres. Les Tragédies sont toujours en cinq Actes, & quelquefois en trois. A l'égard de la Rime, c'est je pense la disposition

sition de leur Langue qui les porte à aimer si fort la versification, car les rimes y sont parfaites. Leurs vers riment comme les Italiens, toujours par les deux dernières syllabes: cela rend une harmonie si juste & si sonore, comme tous ceux qui sont à portée de sentir la Poësie Italienne en peuvent faire foi, que par la même raison on ne peut s'empêcher d'être affecté pour les Rimes Hollandoises.

Cependant, malgré ces avantages de la Rime dans la Langue Hollandoise, je m'imagine qu'il s'y trouve un inconvénient. Avant que d'expliquer ma pensée, je veux me rappeller la critique qu'un Auteur François fit à propos de la Langue Italienne, parce qu'elle me paroit de la même nature de la remarque que j'ai faite sur la Langue Hollandoise. Le Critique François avança que le plus grand nombre des mots Italiens finissent en *a* ou en *o*, & dit que cette monotonie perpétuelle rendoit cette Langue très défectueuse. Les Italiens qui l'ont réfuté, lui ont fait sentir que, pour peu qu'il eût parlé la Langue Italienne, il n'auroit pas avancé une pareille observation; mais que n'en ayant jugé que par les yeux, il est aisément tombé dans l'erreur (1). Il pourroit fort bien m'en

(1) Mr. le Marquis *Orsi* dans ses Lettres sur la *Maniere de bien penser*, & Mr. *Muratori* dans sa *Perfetta Poesia*, donnent toutes les raisons & les exemples qu'on peut souhaiter sur cette matière.

m'en arriver autant, malgré toutes les précautions que j'ai prises.

Les Poëtes Hollandois ont imité le Vers Alexandrin en toutes ſes parties, & je crois que leur Langue ne devoit pas ſuivre la qualité des rimes maſculines & féminines de la Poëſie Françoiſe. Il me ſemble que la Rime féminine Hollandoiſe pèche ſur l'article de la monotonie : elle ſe termine toujours dans la ſyllabe *en*, & ce ſon perpétuel de deux vers en deux vers me paroit très incommode. Je ſai bien que la prononciation peut diverſifier en quelque façon le ſon de cette ſyllabe *en*, ſuivant qu'elle ſera précédée d'une longue, ou d'une brève, ou d'une double voyelle, &c. mais cela ne me perſuade pas que l'inconvénient de la monotonie ne s'y rencontre toujours. Je n'entens pas la Langue Hollandoiſe; mais après en avoir jugé par les yeux & par réflexion, j'ai voulu en juger auſſi par mes oreilles : je me ſuis fait prononcer par un Hollandois des mots choiſis de Rimes féminines, & j'ai ſenti que la ſyllabe *en* ſonne toujours à l'oreille, malgré le ſon différent que porte chaque mot, qu'elle ne change jamais de ſon, & qu'elle ſe prononce toujours. On m'aſſure que dans le diſcours familier elle eſt quelquefois preſque muette, ou du moins adoucie; mais que ſur le Théatre, & dans la Chaire, on la prononce toujours avec force.

Je fais une autre réflexion : les François ont été forcés à établir les deux Rimes qu'on

qu'on a nommées masculines & féminines, par la disposition de leur Langue, dont la moitié des mots se termine en un *e* muet; & je conçois que la Langue Hollandoise s'est trouvée peut-être dans la même nécessité, ayant aussi la moitié de leurs mots qui ont leur terminaison en *en*. Mais je remarque l'avantage que la Langue Françoise a sur la Langue Hollandoise: dans l'une on ne s'apperçoit que très rarement que leurs Rimes féminines se terminent toutes en *e*, & que dans l'autre, on entend clairement qu'elles se terminent toutes en *en*. En effet, *image*, *jalouſie*, *chimère*, *ſacrifice*, *perfide*, *adore*, *colère*, &c. & un nombre infini de tant de mots de Rimes féminines Françoises, on ne s'apperçoit point qu'elles se terminent en *e*, & ont un son différent. Mais dans la Langue Hollandoise les mots *Leden*, *Voren*, *Tirannen*, *Wonden*, *Gebroken*, *Zoonen*, *Barbaaren*, & tous les autres de leurs Rimes féminines, la syllabe *en* sonne toujours, & par conséquent la monotonie y est inévitable. J'ai eu la curiosité d'examiner sur cet article la Tragédie Hollandoise de la *Mort du Prince d'Orange*, qui est une des meilleures de leur Théatre: le premier Acte est de huit cens vers, desquels il y en a quatre cens de Rimes féminines: de celles-ci il y en a trois cens quatre-vingt qui se terminent dans la syllabe *en*, & vingt qui ont une terminaison différente; & cela me confirme que la disposition de leur Langue n'est pas heureuse sur

l'article des Rimes féminines qu'ils ont adoptées, dont peut-être ils ne pouvoient pas faire autrement, mais qui ne laisse pas d'être un inconvénient remarquable. (1)

Présentement le Théatre devient de jour en jour plus exact: on en a banni toutes ces anciennes Pièces, on n'y donne guères que du nouveau, qui met le Théatre dans un goût tout François. Ordinairement on joue une Tragédie, ou une Comédie en cinq Actes, suivie d'une petite Pièce qu'ils appellent *Klugtspel*. Ils en ont plusieurs traduites de *Dancourt*, de *le Grand*, & des autres Auteurs François; mais celles qui sont dans le goût naturel du pays, l'emportent infiniment sur ces Pièces étrangères; outre que les Acteurs ignorent le jeu des Pièces Françoises, ce qui rend ces traductions très froides: mais ils font des merveilles dans le Tragique, qu'ils récitent noblement & naturellement, les Hollandois étant généralement contraires à la déclamation tragique du Théatre François, qu'ils regardent comme un chant éloigné de la Nature.

Les Théatres d'Amsterdam, de la Haye &

(1) Les Hollandois & les Allemans sont les seuls qui ont imité les François, en faisant usage de la rime dans la Tragédie & dans la Comédie. Les Italiens & les Anglois ne les ont jamais rimées. Si les Espagnols l'ont fait quelquefois, ils ont éloigné les rimes, & par-là ils ont évité de tomber dans la monotonie que l'on trouve dans le Vers Alexandrin: je ne crois pas cependant que ce soit des modèles à suivre.

& de Leyde, ont eu de bons Acteurs (1); mais il y a peu d'excellentes Actrices, telles que Mesdemoiselles *Benjamine*, &c. (2). On dit qu'ils auroient encore de meilleurs Acteurs & Actrices, s'ils étoient payés comme en France; car il y a des particuliers en grand nombre qui ont le don du Théatre, mémoire, goût, prestance & belle déclamation; mais leurs meilleurs sujets n'ont pas au-delà de six cens florins par an, en sorte que ne pouvant vivre du Théatre seul, ils ont tous des métiers. *Punt* est habile Graveur, *Duym* est Libraire, &c. Outre cela leurs Actrices doivent être sages, parce qu'étant presque tous Bourgeois & Bourgeoises, ils auroient honte de paroître sur la Scène avec une Actrice dont la vertu seroit soupçonnée: c'est ainsi que les Directeurs de leurs Théatres, qui sont huit personnes de distinction, ont été obligés de renvoyer leur meilleure Actrice; parce qu'un accident qui lui étoit arrivé, empêchoit ses camarades de jouer avec elle: cependant avec le tems elle est rentrée.

Les Salles sont un demi-ovale, dont le bord du Théatre fait le petit diamètre: près du Théatre est l'Orquestre, consistant tout

(1) *Van Sjermet, Rynderp, Noseman, Brinckhuyse, Benjamin Koning, Jan Tambour, Vander Sluys, Bor, Boekhorst, Vander Kamp, Duym, Punt*, se sont distingués.

(2) *Benjamin Brinckhuyse, Noseman, Rige, Wachtenderp, Bor, Duym, Jordaan, Maze.*

tout au plus en deux bancs de Muſiciens; enſuite un eſpace des deux tiers forme ce qu'on appelle *Bac*, qui eſt un Parterre avec des bancs garnis de couſſins ou de tapis; l'autre tiers, qui eſt un peu plus élevé d'environ deux à trois pieds, eſt une place où l'on ſe tient debout: il règne tout autour de la Salle un rang de Loges, qui ſont plus hautes que le rez du Théatre d'environ cinq à ſix pieds: à Amſterdam il y a un ſecond rang de Loges, fait en forme d'amphithéatre.

On paye vingt ſols au Parterre; aux Loges trente ſols; aux Places debout ſix ſols; à l'Amphithéatre en haut, où l'on eſt aſſis, dix ſols. Le revenu du Théatre, Acteurs payés & dépenſes faites, eſt conſacré à l'entretien de deux Hôpitaux, qui ont quelquefois vingt à vingt-cinq mille florins par an. Dans les autres Villes le Spectacle eſt aſſez tranquille. Comme entre les Actes on baiſſe le rideau pour moucher les chandelles, le petit peuple profite de ce tems pour boire, ayant ſoin de porter des proviſions: mais à Amſterdam, où le peuple eſt plus libre & plus hardi, l'Amphithéatre au-deſſus des prémières Loges eſt fort incommode: on y parle haut, on s'y appelle d'un bout à l'autre, on y caſſe des noiſettes tant que le Spectacle dure, on y entend jetter les bouteilles qui deçà qui delà; entre les Actes enfin on y fait un charivari fort deſagréable. Si les Acteurs déplaiſent à l'Amphithéatre, il eſt leur fléau, il leur don-

donne des ſobriquets, & leur crie tout haut de ſe retirer, ou de ſe taire, &c. Les Salles ſont bien illuminées: outre quatre ou cinq luſtres qui pendent du ceintre ſur le bord du Théatre, il y a ordinairement entre les Loges des chandeliers à bras avec des lumières.

On vante extrêmement le Théatre d'Amſterdam, & il eſt conſtant dans le pays que c'eſt un des plus beaux de toute l'Europe, ce que je n'oſe aſſurer, ne l'ayant point vu; il eſt d'une grande étendue en long & en large. Les Décorations en ſont magnifiques: il y a une Galerie du célèbre *Laireſſe*, qui eſt un chef-d'œuvre; & un Salon de *Trooſt*, qui eſt ſuperbe.

Il faut remarquer que le goût de la Poëſie n'a point diminué, quoique les *Redenryckers-Kamers* ne ſubſiſtent plus: on leur a ſubſtitué des Sociétés Poëtiques, diſtinguées chacune par une deviſe. On en compte dans Amſterdam juſqu'à trente, dont les deux plus anciennes ont pour deviſe, l'une, *In magnis voluiſſe ſat eſt*, & l'autre, *Latet quoque utilitas*. Ces deux Sociétés ont produit vingt-quatre Pièces depuis 1680 juſqu'à 1698: une autre, qui a pour deviſe, *Nil volentibus arduum*, en a donné vingt-ſix depuis 1704 juſqu'à 1717: celle qui a pour deviſe, *l'Application fait fleurir les Arts*, en a produit vingt-cinq depuis 1700 juſqu'à 1718; en ſorte que le Recueil des Pièces de Théatre de ces Sociétés monte à près de deux cens.

Le

Le Catalogue des Pièces du Théatre Hollandois, imprimé en 1727, contient 268 Auteurs & 30 Sociétés, 498 Tragédies, 371 Comédies, 76 Tragicomédies, 23 Pastorales, 270 Farces ou petites Pièces, & 8 Opéra; ce qui fait en tout 1246 Pièces de Théatre. Quant aux Habits, ils ont ſuivi le goût des tems: à préſent c'eſt comme à Paris, ſinon que les habits à la Romaine ſont avec des caſques, ce qui eſt encore mieux que le chapeau: les Pièces Orientales ſont en habit long à la Turque, les autres en habit à la mode: le tout eſt magnifique, & les habits à la Romaine ſont brodés en fin: le Magazin fournit tout.

Les principaux Acteurs ſont à préſent Mr. *Duym*, qu'on appelle leur *Baron*, & *Punt* leur *Quinault*; Meſdemoiſelles *Maza* & de *Bruyn*; & de Jeunes-gens qui ſe forment ſur les leçons du vieux *Bor*, qui deviendront, à ce qu'on eſpère, d'excellens Acteurs.

THEA-

THEATRE GERMANIQUE.

TOutes les Capitales de l'Europe se sont suivies avec empressement pour faire revivre les Spectacles. En effet, aussitôt que la Comédie & la Tragédie reparurent depuis le tems des Latins, on peut remarquer que les différentes Nations n'ont été que peu de tems, les unes après les autres, à rétablir des Théatres. A-la-vérité le Théatre Germanique a été le dernier, & par cette raison, c'est celui qui mieux que tous les autres nous laisse démêler son origine & ses progrès.

L'ancienne Germanie avoit ses *Bardes*, qui en qualité de Poëtes composoient & chantoient les éloges de leurs Héros. C'est delà que vient le mot de *Bar*, qui dénote un *Chant* (1). Depuis Charlemagne on a vu succéder aux *Bardes* un autre genre de Poëtes appellés *Meistre Langer*, c'est-à-dire *Maitres-Chantres*, ou *Phonasques* (2), qui peuvent avoir 600 ans d'antiquité. Ils allèguent toutes sortes de preuves pour établir qu'ils ont été déjà fameux du tems d'Othon le Grand, qui leur avoit donné des privilèges considérables, confirmés ensuite par ses successeurs, sur-tout Maximilien

(1) Les Danois appelloient ces Bardes *Scaldri.*
(2) Voyez Reineccius *in Orat. de Historia Dignitatis*

lien I. (1) Il s'eſt formé différentes Sociétés & Confréries de ces *Phonaſques* dans les principales Villes d'Allemagne : à Mayence, Strasbourg, Nuremberg & Augſbourg. Ils avoient le droit de poëtiſer aux Tournois, Carouſels & autres Cérémonies ſolemnelles. Celle de Strasbourg ſubſiſte encore actuellement, & jouit de certains revenus, fondés depuis pluſieurs ſiècles. En faveur de cette Compagnie, qui n'eſt compoſée que d'Artiſans & d'Ouvriers, Tailleurs, Cordonniers, Pelletiers, Tiſſerans, Meuniers, &c. qui chantent ſur une Tribune, ou Chambre commune de Métiers, publiquement, en certains tems de l'année, ayant leurs anciens & notables, qui ſont les juges de la verſification & du chant, & qui diſtribuent les prix fondés, ſuivant leurs règles & uſages; ces Artiſans groſſiers, qui n'ont aucune notion de la Poëſie, ni des règles de la Muſique, donnent quelquefois un Spectacle des plus amuſant aux aſſiſtans.

C'eſt de ces *Phonaſques*, ou *Chantres*, qu'il faut tirer l'origine du Théatre Germanique; mais ils ne s'y ſont appliqués que bien tard, s'attachant ordinairement à compoſer des vers ſur des ſujets tirés de l'Hiſtoire ſacrée & de l'Hiſtoire profane, qu'ils ont chantés enſuite ſur leur Tribune. Le

Chant

(1) Voyez *Morhoff* dans ſon Traité de la Langue & de la Poëſie Germanique, chap. 7. & *Harsdoerfer* dans la Préface du *Specimen Philologiæ Teutonicæ.*

Chant Royal des François, sous le règne de Charles V vers l'an 1370, dont nous avons parlé à sa place, a tout l'air d'être la même chose. Je ne veux pas m'engager à chercher & à vérifier laquelle des deux Nations a été la prémière à chanter des vers sur des traits d'Histoire; quelque Savant qui en sera curieux, pourra le démêler; quant à moi, je néglige cette recherche, comme une chose qui n'est pas nécessaire à mon sujet.

Avant le XV. Siècle on ne trouve guères de vestiges de Spectacles représentés par ces Chantres Allemans. Au milieu du XVI. Siècle ils furent fréquens, sur-tout à Nuremberg, où un Cordonnier nommé *Hannsfachs*, qui ne laissoit pas d'avoir du génie, a composé beaucoup de Pièces Dramatiques Allemandes, dont il y a plusieurs volumes *in folio* & *in quarto*, sans compter les manuscrits qui restent encore en grand nombre (1). L'Auteur les jouoit lui-même dans les maisons publiques, où ces Artisans tiennent leurs assemblées ordinaires. Ces prémières Pièces Dramatiques ont été tirées la plupart de l'Histoire Sainte, comme celles qu'on a vues dès ce tems-là en Fran-

(1) Voyez *Wagnseil de Phonasis*, & *Morhoff* au Traité sus-mentionné chap. 7. qui prétend qu'il a fait plus de six mille Pièces de Poésie en tout genre, depuis l'an 1514 jusqu'en 1567. Les Protestans chantent encore aujourd'hui quelques Cantiques de sa composition, où l'on trouve de belles idées, malgré la mauvaise versification.

France, où elles avoient paru un siècle auparavant.

Il paroit qu'on les a jouées *gratis*, au moins la retribution ne pouvoit être que très légère: on en a aussi fait expressément pour amuser ou pour instruire les Princes. *Massenius* (1) nous apprend qu'on en avoit joué une qui regardoit les affaires de Religion du tems, & que ce fut pour montrer à Charles-Quint les fautes qu'il y avoit commises.

Quelques Corps de Métiers dans les grandes Villes d'Allemagne, faisant quelquefois des processions solemnelles, ont coutume, depuis un tems immémorial, de jouer des Comédies & des Farces. Peu à peu on introduisit aussi dans les Ecoles publiques l'usage des Spectacles, mais ordinairement en Langue Latine. On trouvera à la fin un petit Catalogue de plusieurs Pièces du Théatre Germanique, composées originairement en cette Langue; car il y en a un grand nombre de Françoises, & plusieurs de Latines anciennes, qui ont été traduites en Allemand par différens Auteurs en différens tems.

Depuis 1516 jusqu'en 1628 ou 30, ce ne sont que les mauvaises Tragédies sacrées & profanes, & les insipides Comédies d'*Hannsachs*, & des autres *Maitres-Chantres* qui ont écrit dans son goût, qui ont occupé tout le Théatre Germanique. L'an 1626

(1) *In Speculo Imaginum*, l. 6. c. 3. §. 2.

1626 une Troupe de Comédiens Hollandois passa à Hambourg, & le Théatre Allemand changea de goût, en prenant d'eux le modèle d'une meilleure Tragédie & d'une meilleure Comédie. Vers 1627, ou 28, il se forma une Troupe de Comédiens, qui fut bientôt suivie de plusieurs autres, qui dans le goût des Hollandois, en écrivant des Pièces Dramatiques, détruisirent petit à petit le Théatre des *Maitres-Chantres*, en se moquant d'eux & en les parodiant. Vers l'an 1630, ou 35 tout au plus, le Théatre se perfectionna en Allemagne: de bons Poëtes composèrent des Tragédies & des Comédies dans les règles, & d'une belle versification, comme je le dirai plus bas, après que j'aurai donné une notion générale de ce Théatre.

Les Troupes ne quitèrent pas pour cela la méthode du Théatre Hollandois, & ils mêloient la bonne Tragédie avec leurs Représentations ordinaires, qui ne valoient pas mieux en un sens que les mauvais Drames des *Chantres*. Depuis 1680 les Comédiens Allemans, instruits par les Comédiens Italiens qui étoient appellés aux Cours d'Allemagne, ont entrepris de jouer la Comédie à l'impromptu; les Italiens leur en ont fourni des canevas; & on leur en a volé, en les écrivant pendant qu'on les représentoit.

Aujourd'hui le Théatre d'Allemagne est composé de la bonne Tragédie & de la bonne Comédie, des Tragédies & des Co-

médies écrites dans le prémier goût des Hollandois, d'une grande quantité de traductions, & des Comédies Italiennes transportées en leur Langue, & jouées à l'impromptu.

Il faut remarquer que les Allemans sont les seuls, parmi les Peuples d'Europe, qui ayent entrepris de jouer la Comédie à l'impromptu, à l'imitation des Italiens: je ne crois pas cependant qu'ils en doivent tirer vanité; car si leur Théatre étoit excellent, la seule nouvelle méthode de jouer à l'impromptu suffiroit pour le corrompre & le faire tomber. Le bon Théatre Italien écrit & joué par les Académies vers l'an 1500, fut une réforme de la Comédie mercenaire, qui, plusieurs siècles auparavant, se jouoit à l'impromptu, comme nous l'avons dit; mais les Allemans ayant commencé par jouer des Tragédies & des Comédies écrites (quoique mauvaises) & leur Théatre s'étant réformé ensuite, & ayant donné la bonne Tragédie & la bonne Comédie, il y a tout à craindre que l'impromptu, qui vient à la suite, ne soit la cause de la décadence totale du Théatre Allemand.

La prémière Troupe de Comédiens qui se forma en Allemagne après l'an 1600, fut composée de jeunes Etudians de très bonne famille, dont le Chef se nommoit *Charles Paul*, fils d'un Lieutenant-Colonel. Ils furent bientôt imités par d'autres, qui comme eux firent choix de leurs Acteurs parmi la Jeunesse noble & bien élevée des

Eco-

Ecoles. Le Chef de la quatrième Troupe, qui se forma dans ces prémiers tems de leur Théatre, se nommoit *Jean Velten*: il étoit Professeur de Philosophie, & fils d'un Professeur de Théologie dans l'Université de *Jéna*, en Saxe. Ce savant Comédien choisit pour camarades la fleur de la Jeunesse noble & savante de Jéna & de Leipzig; il composa des Drames de son invention; l'Electeur de Saxe les prit à son service, où ils finirent leurs jours en grande réputation. D'autres Troupes, qui leur ont succédé, se conservèrent la bonne réputation de leurs prédécesseurs: quelques-uns par leurs talens, & par leur naissance, ont eu l'honneur de la Couronne, & ont été déclarés Poëtes de l'Empereur; d'autres ayant quité le Théatre, sont parvenus à de grandes Dignités de l'Eglise, & à des Emplois très considérables, & que l'on ne peut remplir, si une naissance illustre & des talens distingués ne se trouvent réunis ensemble. Quelques-uns de ces Comédiens, dont je parle, vivent encore décorés de Charges illustres; mais il ne convient pas de les nommer, parce que de notre tems la profession en tout pays fait du tort au mérite personnel de ceux qui l'exercent.

Les Tragédies & les Comédies Allemandes, qui dans le commencement n'étoient qu'une imitation du Théatre Hollandois, ont conservé jusqu'à nos jours les atrocités de leurs modèles. Je ne décrirai pas les

ſupplices, les tortures des Martyrs, ni les gibets des Scélérats que l'on fait voir ſur la Scène; il ſuffit de dire qu'ils n'en omettent aucun. Dans les Tragédies, on entend ordinairement des voix horribles: on voit des phantômes, des ſpectres qui ont à la main des épées ſanglantes, ou qui les portent enfoncées dans le ſein: on y voit des flambeaux noirs allumés, des tombeaux, & tout ce que l'on peut imaginer de plus effrayant.

Il y a environ cent ans, comme je l'ai dit, que l'on entreprit de purger & de réformer leur Théatre ſur le modèle des Grecs & des Latins; d'y obſerver les règles, d'écrire dans un ſtile pur, élégant & ſublime, d'en châtier les rimes & la verſification, que l'on mit dans leur juſteſſe & dans leur véritable beauté. Ce ſont les Siléſiens qui ont l'honneur d'avoir défriché cette terre inculte. *Jean Opitz*, *André Gryphius*, & *Gaſpard de Lohenſtein* ſont les trois habiles Poëtes Allemans, qui ont mis dans un vrai luſtre & la Poëſie & le Théatre de leur Nation. Le prémier a écrit une Proſodie Germanique, où il a donné à ſes Compatriotes les bonnes règles du Théatre. Les Pièces Dramatiques de ces Auteurs, qui ſont preſque toutes des Tragédies, ſur-tout celles de *Gryphius*, qu'on peut appeller le *Corneille* des Allemans, ont mérité l'approbation du Public, & ſe ſoutiennent encore de nôtre tems. Les Saxons n'ont fait que les ſuivre ou les imi-

imiter, soit par rapport au goût, ou à la pureté & à l'élégance du stile, ou à la force de l'expression. Aucun Poëte Allemand n'a osé depuis contester à *Gryphius* le premier rang dans le Tragique. Il a composé aussi quelques petites Farces très jolies & très amusantes, qui renferment une critique fine & agréable du ridicule des Comédies, représentées ci-devant par les *Chantres* dont nous avons parlé, & par les Farceurs de ce tems-là.

Présentement il n'y a plus de Poëtes qui s'empressent de produire des Pièces originales de leur façon: on fait usage des Poëmes Dramatiques des autres Nations, qu'ils portent sur leur Théatre. On commença, il y a du tems, à traduire le Théatre François, & ensuite l'Espagnol, l'Italien, l'Anglois, &c. sans abandonner cependant leurs vieilles Pièces, qui font toujours le fond de leur Théatre, quoiqu'elles soient dans le mauvais goût. S'il paroit quelques nouvelles Pièces, soit qu'elles soient traduites, ou seulement imitées, le plus grand nombre ne va pas à l'impression: la cause en est très singulière, & mérite d'être rapportée.

Dans les Troupes il y a toujours des Comédiens qui sont Poëtes, & qui composent des Pièces. Si quelque Auteur étranger présente une Pièce, ce n'est jamais pour de l'argent; il en fait présent à quelque Acteur ou Actrice, & la Pièce produit à celui qui en est possesseur, la

part d'Auteur, ou la somme dont on est convenu avec la Troupe toutes les fois qu'on la représente, & cela pendant un siècle, s'il est possible; car ces Pièces sont comme des fonds de terre qui passent en héritage dans les familles. Il en est de même des Pièces des Comédiens Auteurs: aussi-tôt que la Pièce paroît à l'impression, les Comédiens en sont les maîtres, & n'en payent plus aucune rétribution à celui des Camarades qui la possédoit, ou qui en est Auteur. Par cette raison le plus grand nombre de Pièces nouvelles ne sont connues que par la représentation, & ne sont jamais imprimées: l'intérêt des Auteurs Comédiens, ou des Possesseurs des Pièces, ne leur laisse pas goûter le bien qui en reviendroit à la République en les imprimant, puisque l'on pourroit juger du progrès ou de la décadence de leur Théatre; ce qui produiroit des dissertations ou des critiques, qui ne font jamais que du bien, ou lorsqu'elles confirment le Public dans le bon goût, en applaudissant à ce qui est bon, ou lorsqu'elles le détrompent en démasquant ce qui est mauvais.

Je sai bien que d'un autre côté on peut trouver des gens qui approuvent une telle méthode, & sur-tout les Comédiens: parce qu'il est sûr qu'aussi-tôt qu'une Pièce nouvelle est imprimée, le nombre des Spectateurs diminue aux Représentations, & ne s'empresse pas de la revoir, la connoissant trop. Si on n'imprimoit pas les

Pièces,

Pièces, elles paroîtroient toujours nouvelles; & dix ans après qu'on les auroit laissé reposer, le Public s'empresseroit à les voir, lorsqu'on les remettroit au Théatre, comme si c'étoit la prémière Représentation. Si on pouvoit mettre une pareille police dans le Parnasse de Paris, cela feroit un grand bien aux Comédiens; mais sur-tout si la mode venoit de ne pas donner de retribution aux Auteurs, ce seroit encore mieux; mais il y a très peu de Poëtes qui travaillent pour la gloire, & le plus grand nombre ne compose que pour de l'argent. Quant à moi, je suis grand partisan de la méthode de payer les Auteurs; l'amorce du gain engage quelquefois à écrire, des personnes qui par la suite excellent dans le Genre Dramatique, & qui sans cela ne l'auroient peut-être jamais embrassé: si ce sont les Comédiens qui ont imaginé la prémière fois cette méthode, ils ont fait un bien à l'Etat; car cela a produit des Auteurs illustres, qui ont fait beaucoup d'honneur à la France.

A l'égard des Représentations des Mystères, il n'y a pas trente ans environ que l'on représentoit encore à Vienne en Autriche la Passion de Notre Seigneur; mais le prédécesseur de l'Archevêque d'aujourd'hui la défendit, à cause des indécences & des profanations que l'Acteur Comique y entremêloit. Dans la Représentation de la Passion que nous venons de nom-

mer, on y voyoit dans l'action de cinq Actes, le Paradis terrestre, la création d'Adam & Eve, leur chute, la mort d'Abel, Moyse dans le Désert, le voyage en Egypte de Marie, St. Joseph, & l'Enfant Jésus (qui par parenthèse étoit habillé en grand garçon, & auquel on donnoit de la bouillie sur le Théatre.) Ensuite on y voyoit la dispute de Notre Seigneur enfant dans le Temple, sa prière dans le Jardin, la prise de Jésus-Christ, toute sa Passion, sa mort sur la croix, & sa sépulture, par où la Représentation finit. Il y a d'autres Représentations de la Passion qui sont plus dans les règles du bon sens; mais on jouoit celle-ci par préférence, à cause qu'elle étoit plus goûtée du Public, pour la singularité apparemment.

A Vienne, dans toutes les Cours des Princes, & dans les principales Villes de l'Allemagne, les Salles sont magnifiques; elles sont bâties par des Architectes Italiens, & peintes aussi par des Peintres Italiens: à l'égard du payement, c'est quelque chose de moins qu'en France.

Il y a un Opéra à Hambourg, que l'on chante dans le goût de la Musique Italienne, qui est généralement goûtée & suivie en Allemagne: les Récitatifs sont dans leur Langue, & les Ariettes le plus souvent en Italien. Il y a Opéra trois fois la semaine, & on change toutes les fois. Je ne sai pas si présentement les Musiciens de l'Opéra d'Hambourg sont sur le même pied qu'ils étoient

il

il y a environ quarante ans: on m'assure qu'ils étoient tous Ouvriers ou Artisans, en sorte que très souvent votre Cordonnier étoit le premier Acteur de l'Opéra, & l'on achetoit au marché les choux & les fruits des mêmes filles qui avoient chanté la veille les rôles d'*Armide* ou de *Sémiramis*: je suis persuadé que la profession se sera annoblie, à l'exemple des autres Nations.

Il y a six Troupes de Comédiens en Allemagne, dont une est en Suède, une en Livonie, & les autres voyagent de ville en ville à leur fantaisie. Presque toutes les Cours d'Allemagne ont des Troupes Françoises, de tems en tems des Troupes Italiennes qu'ils font venir exprès, & des Opéra qui leur coutent des sommes immenses. A Vienne en Autriche l'Opéra y est tous les ans, parce que les Musiciens de l'Empereur sont tous Italiens: on conçoit aisément par-là, que les Troupes des Comédiens Allemans ne sont pas fort agréées dans le pays.

En nous rappellant la méthode de tous les différens Théatres dont nous avons fait la description, je crois que l'on peut définir qu'ils sont tous (plus ou moins) très éloignés de cette sévérité de bonnes mœurs & de diction, que les honnêtes gens y recherchent, & qu'ils ont grand besoin d'une réforme. Les Villes de Rome & de Paris ont donné des preuves très fortes du desir que les deux Gouvernemens ont con-

çu de mettre le Théatre sur un bon pied à cet égard.

Louis XIV ordonna que toute Pièce nouvelle ne pourroit être représentée, qu'elle ne fût auparavant approuvée & signée par Monsieur le Lieutenant-Général de Police. Cette loi est très sage; & il semble que l'on ne pouvoit mieux faire pour se mettre à l'abri du caprice d'un Poëte, qui exposeroit aux Spectateurs la prémière représentation d'une Pièce scandaleuse, & dont en ce cas il n'y auroit d'autre remède, que d'en défendre la représentation dans la suite, & d'en empêcher l'impression; mais le prémier coup seroit porté, & les bonnes mœurs en auroient souffert. Avec un sévère examen des Pièces de Théatre, on met tout à la fois à couvert la Religion, la Politique & les Bonnes Mœurs.

A Rome, pour parvenir au même but, on a marché par un chemin tout-à-fait différent. Le Théatre Italien n'est plus dans le goût de leurs Ancêtres: la Comédie jouée à l'impromptu est restée la maitresse du champ de bataille, dont les Poëtes en 1500 s'étoient emparés, par la méthode introduite de leur tems, de jouer des Comédies & des Tragédies écrites en vers & en prose. C'est donc sur le fond des canevas anciens & modernes, que roule tout le Théatre en Italie, & ces canevas ne sont pas susceptibles d'un examen; car le canevas le plus exact, & dans toutes les règles de la bienséance, peut produire une Comédie

médie très scandaleuse, sur-tout si les Acteurs masqués ne sont pas des gens de bonnes mœurs : la liberté qu'ils ont de dire ce qui leur vient à la bouche, peut séduire quelquefois les Comédiens les plus circonspects, ainsi un examen étoit inutile ; & c'est peut-être à cause de cela qu'on n'a pas ordonné à Rome d'examiner les Pieces. Ils s'y sont donc pris d'une autre façon : ils ont jugé que les Femmes étoient ce qu'il y avoit de plus nuisible au Théatre, & sous le Pontificat d'Innocent XI, on les défendit aussi bien à la Comédie qu'à l'Opéra.

Si les Femmes (en les supposant très sages) peuvent être un mal sur la Scène, on y a réparé pour ce qui regarde cet article quant à la ville de Rome ; mais on ne peut pas dire qu'avec cela seulement, on ait réformé le Théatre en Italie. Je ne sai pas si ces deux différentes méthodes de Rome & de Paris, jointes ensemble, pourroient enfin parvenir à ce que l'on demande.

EXTRAIT DE L'ALLEMAND.

AVant que de donner l'Extrait que je promets, il eſt néceſſaire d'expliquer le motif qui m'y a obligé Il m'eſt tombé par hazard entre les mains une Tragédie Allemande, précédée d'une aſſez longue Préface, & ſuivie à la fin d'une Critique & d'une Réponſe. Comme je n'entens point cette Langue, & qu'en parcourant cette Préface j'y ai démêlé les noms de pluſieurs Ecrivains François, j'ai été curieux de ſavoir ce que l'Auteur en diſoit. Je donnai cette Tragédie à une perſonne qui en a fait l'extrait, & je connus qu'il ne ſeroit pas inutile de faire part au Public de tout ce que l'Auteur Allemand dit dans ſa Préface: outre qu'il nous donne une notion aſſurée de l'état de ce Théatre, il me paroit que ſa façon de penſer n'eſt pas à rejetter. Sa Préface, les Critiques, & les Réponſes ſur cette Tragédie, nous feront connoitre de quelle façon penſent les Gens de Lettres en Allemagne en fait de Théatre, & ſerviront peut-être à détromper un très grand nombre de perſonnes, qui croient que dans le pays il n'y a ni uſage, ni connoiſſance, ni goût pour le Poëme Dramatique.

EX-

EXTRAIT.

Le Caton mourant *de* Jean-Chriſtophe Gottsched, *Tragédie, avec les ſentimens de* Mr. de Fénelon *ſur les Tragédies, & l'Addition d'une Critique & d'une Réponſe.* Seconde édition, à Leipſig, 1735.

PREFACE.

J'entreprens de donner à l'impreſſion une Tragédie en vers, & cela dans un tems que ces ſortes de Poëſies, qui depuis plus de trente ans étoient dans l'oubli, n'ont commencé que depuis peu à paroître ſur notre Théatre. Il y a trois ans que dans mon Ouvrage ſur la Critique, j'ai fait de mon mieux pour encourager notre Nation à travailler ſur le Poëme Dramatique; mais je n'ai pas voulu hazarder de le faire moi-même, & de prévenir les autres par mon exemple. J'ai attendu pour voir ſi quelques-uns de nos Poëtes ne l'entreprendroient pas, pour faire honneur à l'Allemagne. Il faut avouer que nous ne manquons pas de grands génies, & qui ſeroient propres ſur-tout pour la Poëſie Tragique. Il ne s'agit que d'en ſavoir les règles: il faut auſſi connoitre les défauts & les beautés du Théatre Allemand, & avoir connoiſſance en même tems des Théatres François, Anglois & Italien.

Avant que d'expliquer le motif qui m'a fait

fait résoudre à mettre au jour cette Tragédie, il faut que je dise en peu de mots ce qui m'a donné du panchant pour la Poësie de Théatre, & ce qui m'a engagé à la fin à en faire essai.

Il y a quinze ou seize ans que je lus une des Tragédies de *Lohenstein*, (1) ce qui me fit concevoir une idée fort plaisante de la Tragédie. Quoique j'entendisse par des gens de goût vanter extrêmement ce Poëte, je ne pouvois pas goûter la beauté de ses Ouvrages, mais je n'osois pas en dire mon sentiment. L'*Antigone* de *Sophocle* traduite en Allemand par *Opitz* (2), ne trouva pas plus de grace auprès de moi: & quoique je goûtasse infiniment les autres productions de ce Père de notre Poësie, je ne pouvois cependant souffrir la dureté de cette traduction, qui me paroissoit un peu forcée. A l'égard de la Poësie de Théatre, je restai donc dans une parfaite indifférence, ou ignorance même, jusqu'à ce que les Ouvrages de *Boileau* me tombèrent entre les mains: la Satire adressée à *Molière*, les louanges & les critiques des Ouvrages Dramatiques qui s'y trouvent répandus, excitèrent ma curiosité pour en connoitre les Pièces. Je lus le Théatre de *Molière*, ce qui me donna une grande envie de voir quelque représentation de Comédie ou de Tra-

(1) Ce Poëte a fait cinq Tragédies. Voyez le petit Catalogue à la fin.

(2) Opitz a fait quatre Tragédies &c.

Tragédie. L'année 1724 je trouvai à Leipsig la Troupe des Comédiens privilégiés de la Cour de Saxe, qui n'en font le voyage que dans le tems de la Foire. J'eus lieu de me contenter, je ne manquois pas une Pièce, mais je m'apperçus d'abord du peu de régularité de ce Théatre: on mettoit sur la Scène de grandes actions de Rois, des affaires d'Etat, entremêlées de plaisanteries d'Arlequin, d'avantures romanesques, de farces & de boufonneries. La seule bonne Pièce que l'on y joua, ce fut *le Combat entre l'Honneur & l'Amour*, ou *Rodrigue & Chimène*, mais traduite en vers libres. Il est aisé de penser que cette Pièce me plût au-dessus des autres, & qu'elle me fit concevoir la grande différence qu'il y a entre une Tragédie régulière, & la représentation d'une Pièce où l'on ne voit que le mêlange bizarre dont je viens de parler.

J'eus occasion de faire connoissance avec le Chef de la Comédie de ce tems-là, je lui parlai d'un meilleur ordre de son Théatre, je lui demandai sur-tout pourquoi l'on ne jouoit pas les Tragédies de *Gryphius*, comme aussi son *Horribilicribrifax* (1)? Il me répondit qu'il avoit donné autrefois la prémière de ses Tragédies, mais qu'à présent on ne souffriroit plus de semblables Pièces en vers, parce qu'elles seroient trop sérieuses, n'y ayant aucun personnage plaisant. Je lui conseillai d'essayer une Pièce nou-

(1) Voyez le petit Catalogue.

nouvelle en vers, & je lui promis d'en faire l'eſſai moi-même & de l'écrire. Cependant je n'avois aucune connoiſſance des règles; & ne ſachant pas même s'il y en avoit, je traduiſis l'*Endymion* de *Fontenelle*, que je fis imprimer, en y ajoutant quelques Scènes plaiſantes qui compoſoient une eſpèce d'Intermède, qui n'avoit point de liaiſon avec l'action principale: je n'oſai point alors produire ma traduction, & j'en fus bien-aiſe dans la ſuite, car *Endymion* auroit mieux convenu à un Opéra (1) qu'à une Comédie.

Pendant ces tems-là les mauvaiſes Pièces que je voyois jouer, me donnoient occaſion de faire des réflexions (même ſans avoir aucune connoiſſance des règles) & je ne trouvois pas dans leur conduite le naturel que je croyois y devoir règner. Je m'inquiétois toujours des règles du Théatre; car je ne pouvois pas m'imaginer qu'un genre de Poëſie ſi ample & ſi grand, pût ſubſiſter ſans règles, puiſque je voyois que tous les autres genres en avoient. Je n'en ai point trouvé dans les Ouvrages de nos Ecrivains, ſi ce n'eſt dans la Poëſie Allemande de *Rothen*, qui parut à Leipſig l'année 1688. *Ménantes* dans ſes Poëſies de Théatre, ne donne qu'une foible inſtruction pour l'Opéra. *Rothen* cependant ne m'ayant pas contenté, quoiqu'il n'ait pas mal penſé, m'a ouvert les yeux par les louan-

(1) Effectivement c'en eſt un.

louanges qu'il donne à la Poëtique d'Ariſtote: il me donna envie de la lire, & je ne la connus pour la prémière fois que dans la traduction Françoiſe de Mr. *Dacier*. *Caſaubon* de la Poëſie Satirique des Grecs, la Poëtique d'*Ariſtote* de *Rappolt*, *Heinſius de Tragediæ conſtitutione*, la Pratique du Théatre de l'Abbé d'*Aubignac*, & d'autres Ecrivains, parmi nos Modernes, m'en donnèrent toute la connoiſſance que je ſouhaitois. Sans parler de la lecture des Pièces de Théatre de *Corneille*, de *Racine*, de *Molière*, de *la Motbe*, de *Danchet*, de *Voltaire*, &c. de leurs Préfaces, & des Traités critiques qui y étoient joints; le Théatre des Grecs du P. *Brumoy*, & l'Hiſtoire du Théatre Italien de *Riccoboni*, me fournirent plus de lumières que tous les autres en cette matiére.

Plus je connoiſſois les Théatres règlés des Etrangers, & plus j'avois de peine en voyant le dérangement du Théatre Allemand; mais il arriva que les Comédiens de la Cour de Dreſde changèrent de Chef, & que le nouveau, avec ſon épouſe, qui a un mérite infini pour le Théatre, & qui ne cède en rien aux meilleures Actrices de France & d'Angleterre, avoient l'un & l'autre une extrême envie d'abolir le cahos qui a règné juſqu'à préſent ſur notre Théatre, & de mettre la Comédie Allemande ſur le pied de la Françoiſe. Dans le même deſſein longtems auparavant, lorſqu'il étoit à la Cour du Prince de Brunſwik, on avoit

essayé de traduire en Vers Allemands les meilleures Tragédies du Théatre François: on lui envoyoit pour cela des exemplaires d'une quantité de ces Pièces; & quoique l'on eût commencé par le *Regulus* de *Pradon*, qui n'est pas un des meilleurs Tragiques de France, & que *Bressand*, Poëte à la Cour de ce Prince, l'eût traduit en vers très rudes, cette Pièce cependant eut un si bon succès, qu'on y donna aussi *Brutus* & *Alexandre* du même Traducteur. Quelque tems après parut le *Cid* de *Corneille*, traduit par une meilleure plume, & qui fut applaudie beaucoup plus que toutes les précédentes.

Pour contribuer, autant qu'il m'étoit possible, à la réforme de notre Théatre, je proposois au nouveau Directeur de la Troupe, de jouer *Cinna* traduit par un Illustre Personnage, Membre du Conseil de Nuremberg. Cette Pièce se trouve dans le Recueil de ses Poësies, qui ont paru sous le titre de *Vesta* & de *Flore*. Ce chef-d'œuvre de *Corneille* eut le succès qu'il méritoit. Enfin je fis moi-même la traduction de l'*Iphigénie* de *Racine*, & deux de mes amis de la seconde partie du *Cid*, autrement *le Duel*, ou *l'Année du Duel de Chimène*, & de la *Bérénice* de *Racine*, qui furent jouées toutes les trois avec applaudissement: ainsi il y avoit alors huit Tragédies régulières, qui se représentoient sur notre Théatre.

Après avoir donné en peu de mots l'histoire du commencement de réforme de notre

tre Théatre, il faut enfin que je parle de mon *Caton*, & sur-tout que je rende compte de la disposition de cette Pièce.

Caton *d'Utique* a passé de tout tems pour un modèle de la fermeté Stoïque & de l'amour de la Patrie, pour un véritable Républicain. Des Poëtes, des Orateurs, des Historiens & des Philosophes en ont fait l'éloge dans leurs Ouvrages. Sous le gouvernement despotique même des Empereurs Romains successeurs de César, les plus grands hommes de la ville de Rome ne pouvoient s'empêcher de louer ce zèle défenseur de la liberté de la République; *Virgile* & *Horace* sous le règne d'Auguste, *Lucain* & *Senèque* sous Claude & Néron, ont été ses panégyristes. Le Poëte *Maternus* (suivant ce que nous voyons dans cet ancien Dialogue des Orateurs, ou de la Cause de la Décadence de l'Eloquence) a fait une Tragédie de *Caton*; & ce Poëte avoit apparémment exprimé la haine contre la Monarchie avec tant de force, que ses amis la trouvoient trop piquante, & dangereuse même; ce qui nous fait clairement connoître le commencement de ce Dialogue.

Caton s'est tué dans Utique, & cette catastrophe a rendu le fait très propre pour en faire une Tragédie; ainsi il n'est pas surprenant, que les Poëtes de toutes les Nations en ayent fait usage.

En 1712 *Addisson*, Anglois, donna au public sa Tragédie de *Caton*: on ne peut

exprimer à quel point cette Pièce a été goûtée de tout le monde. Peut-être que l'amour de la Nation Angloise pour la liberté, a beaucoup contribué à son grand succès : mais il est certain cependant que cette Tragédie renferme tant de véritables beautés, qu'elle ne peut manquer de plaire, non seulement aux Anglois, mais aussi à tous autres Spectateurs. Les caractères, les mœurs, & les pensées convenables aux Interlocuteurs, y sont admirablement observés. *Caton* sur-tout y est peint comme le Républicain le plus parfait. Mais cette Tragédie n'a pas besoin de mes éloges, ayant déjà été extrêmement applaudie au-deçà de la mer, & sur-tout dans une traduction Françoise en prose.

Presque en même tems le Sieur *Deschamps* donna son *Caton*, qui parut à la Haye en 1715. Je ne crois pas que ce Poëte eût connoissance de la Tragédie du Sieur *Addisson*, car les deux Ouvrages n'ont pas la moindre ressemblance dans leur conduite. On y trouve tout une autre Fable, d'autres Personnages, d'autres Incidens, & même les choses de l'Anglois différemment traitées : il n'y a que le caractère de *Caton* qui est aussi parfaitement gardé dans le François qu'il l'est dans l'Anglois, à l'exception aussi de la mort de *Caton*, & du dernier Acte : car, comme je le ferai voir bientôt, la Tragédie Angloise a quelque chose de particulier, de même que la Françoise, par sa régularité est préférable à l'autre.

Si

Si le ſujet de *Sophonisbe* a été traité par les Italiens, par les François, par les Anglois & par les Allemans, il ne ſera pas extraordinaire que celui de *Caton* ait le même ſort. Ce qu'il y a de fâcheux, c'eſt qu'une meilleure plume que la mienne, parmi la Nation Allemande, ne l'ait pas entrepris. Ne me connoiſſant pas aſſez fort pour imaginer moi-même l'action d'une Fable, je me ſuis ſervi des deux Originaux dont je viens de parler, en ſorte que l'on peut dire de moi ce que l'on a dit de Térence:

Qua convenere in Andriam ex Perinthia,
Fatetur tranſtuliſſe atque uſum pro ſuis.

Et je puis encore être autoriſé dans mon imitation, à l'exemple d'un autre Poëte:

Habet bonorum exemplum: quo exemplo ſibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Mais ſans avoir recours à l'exemple de Térence, qui a pris de Ménandre des Pièces toutes entières, en y faiſant quelque changement, ou en y ajoutant quelque choſe, les meilleurs Tragiques François ont imité, traduit & changé à leur fantaiſie *Sophocle* & *Euripide*.

On m'avoit conſeillé d'abord de faire une ſimple traduction du *Caton* Anglois; mais comme je voulois m'attacher aux règles, je trouvai qu'il s'en falloit de beau-

coup qu'il fût auſſi régulier que les Tragédies Françoiſes. Les Anglois ſont fort habiles à la vérité en penſées, & en expreſſions; ils ſavent ſoutenir à merveille les caractères, & peindre admirablement bien le cœur de l'Homme: mais pour ce qui regarde l'arrangement de la Fable, ils ne s'y attachent point, comme on le voit dans tout leur Théatre. J'aurois été bien fâché que l'on eût pu reprocher au Théatre Allemand d'être toujours dans le deſordre. C'eſt ce qui me fit changer de deſſein, & prendre le parti de faire un autre *Caton* différent de celui d'*Addiſſon*.

Il ſeroit inutile de prouver que la Tragédie du Sieur *Deſchamps* eſt exactement imaginée ſuivant les règles d'Ariſtote: la Critique que l'on y voit à la fin le fait aſſez connoître, ce qui me confirma dans l'opinion que j'avois des défauts du *Caton* Anglois.

En effet *Addiſſon* a joint trois actions enſemble, dont chacune peut marcher ſeule, ſans rien ajouter à l'action principale, & la faiſant même perdre de vue aux Spectateurs. Voici l'action. *Caton* avec ſa ſuite, qui n'eſt pas nombreuſe, eſt bloqué dans Utique: Céſar envoie lui offrir la paix, qu'il refuſe: Céſar fait avancer ſes Troupes, & *Caton*, ſe trouvant dans l'impuiſſance de lui réſiſter, ſe perce d'un coup d'épée. Pour étendre l'action *Addiſſon* y a inſéré deux épiſodes, ou plutôt deux autres actions étrangères. Porcius & Marcus, fils de *Caton*,

Caton, aiment Lucie fille d'un Sénateur Romain. Porcius, à qui ſon frère en fait confidence, en agit ſagement, & lui cache ſa paſſion; Marcus meurt, & ſon frère obtient Lucie. De l'autre côté Juba aime Marcia fille de *Caton*, laquelle eſt auſſi aimée de Sempronius, autre Sénateur Romain, qui s'habille en Numide pour enlever Marcia ſous le nom de Juba: ce Prince le ſurprend, le tue, & obtient Marcia à la fin.

Ces deux épiſodes ſont tout-à-fait étrangers à l'action principale, & dans le fond ce ſont des faits qui détruiſent le précepte de l'unité d'action. Outre qu'il n'eſt pas vraiſemblable que dans un tems où tout eſt en confuſion dans Utique, on donne une ſi grande place à des intrigues amoureuſes, le déguiſement de Sempronius me paroit auſſi trop familier & trop trivial pour la Tragédie. *Caton* même dans le prémier Acte ne me paroit pas ſi grand qu'il devroit l'être, & tel qu'il eſt lorſqu'il appaiſe le tumulte, & qu'il plaint la mort de ſon fils: tout le reſte de l'action ſe paſſe en des choſes étrangères qui ne le regardent pas. Dans la Tragédie Angloiſe les Scènes ſont fort mal liées enſemble: les Acteurs vont & viennent ſans que l'on ſache pourquoi, & ſouvent le Théatre demeure vuide: les entrées & les ſorties ſont également défectueuſes, ce que l'on ne voyoit jamais dans la Tragédie Françoiſe. Enfin je ne trouvai pas

vraiſemblable que *Caton* mourant s'embarraſſât de deux mariages. Les Modernes ſe ſont fait un devoir indiſpenſable, & comme une règle, de finir toute Repréſentation Théatrale par un mariage: il y a bien longtems que j'en ſuis dégoûté. Les Anciens l'ont fait très rarement; & pour moi j'ai voulu eſſayer ſi dans une Tragèdie on ne ſauroit ſe paſſer d'un mariage, je me flatte de n'y avoir pas mal réuſſi.

Si l'on me demande pourquoi je n'ai point traduit entièrement le *Caton* François, je dirai qu'autant la Fable eſt-elle dans le commencement imaginée avec bon ſens & vraiſemblance, & *Caton* eſt-il repréſenté grand, autant le dernier Acte me paroit foible & défectueux. Il fait mourir ce grand homme, non pas en philoſophe, mais en deſeſpéré. Il s'élève une émeute dans Utique, où Céſar ſe trouve: ſes Soldats, qui ſont hors de la ville, craignant pour leur Capitaine, y entrent comme des furieux, & paſſent tout au fil de l'épée; *Caton* par cet évènement prend la réſolution de ſe tuer. Oh! c'en eſt trop; & je ne crois pas que perſonne ne doive ſe recrier contre le fait hiſtorique ſi fortement altéré, & contre le caractère d'un Philoſophe, tel que *Caton*, ſi défiguré.

Outre cela on n'avoit pas donné de fils à *Caton*; & ce que le Poëte Anglois lui fait dire, lorqu'il voit un de ſes enfans mort, & qu'il anime l'autre contre la tyrannie, étoit trop ſublime pour l'abandonner

dans

dans ma Tragédie. J'ai donc gardé Porcius, quoique je lui aye donné des Scènes toutes différentes des deux Tragédies étrangères; & je n'ai fait voir Marcus que comme mort, & pour le préſenter à *Caton*, comme le François avoit fait; ce que je ne pouvois me diſpenſer d'adopter, puiſque je n'avois plus Sempronius & Syphar qui ſont dans la Pièce Angloiſe. Pour le dernier Acte d'*Addiſſon* je l'ai gardé preſque entier, ſi ce n'eſt que j'en ai changé les perſonnes, & retranché les mariages de Porcius & de Juba; mais j'ai fait dire à *Caton*, avant ſa mort, quelqu'autre choſe que j'ai tiré de *Deſchamps*.

Au reſte on ſent que le mariage d'Arſène avec Pharnaze, n'eſt qu'annoncé: le Sieur *Deſchamps* s'eſt aſſez juſtifié là-deſſus dans ſa Préface. En effet la mort de *Caton* eſt un fait hiſtorique, qui ne fournit pas aſſez de matière pour en faire une action tragique, ſans le ſecours de quelque épiſode: celui-là, à mon avis, ſe joint fort bien avec l'action principale, & l'on a par lui l'avantage de comparer le vice de l'un à la vertu de l'autre, comme il arrive dans la Peinture, qui relève la lumière par le moyen des ombres.

Il en eſt de même du perſonnage de *Céſar*. Il n'entra pas dans Utique; & ce n'eſt qu'une imagination du Poëte, qui lui a fourni la commodité de faire le parallèle de ces deux Héros de la République Romaine. On diſtingue dans leur entrevue la fauſſe de la

véritable grandeur; & l'on connoit que le Vice, lorsqu'il est heureux, peut prendre quelquefois les apparences de la Vertu. Les entretiens de *Caton* & de *César* n'ont pas peu contribué à me faire préférer l'idée du Poëte François à celle de l'Anglois.

Caton étoit un Héros convenable à la Tragédie, & tel qu' *Aristote* nous les prescrit: une grande vertu mêlée de quelque vice. L'amour de la liberté dans *Caton* devient opiniâtreté: il se tue, on le plaint & on le blâme.

Le succès de ma Tragédie a été heureux à la représentation, & à la lecture même, mais je m'en rapporte davantage aux Lecteurs savans. S'ils en sont contens, je pourrai me flatter de n'avoir pas gâté ce qu'il y a de bon dans la Pièce Françoise & dans l'Angloise: car j'avoue sincèrement que tout ce qu'il y a de louable dans mon *Caton*, ne vient que d'*Addisson* & de *Deschamps*; & tout ce qu'il y a de foible, on ne doit l'imputer qu'à moi, & à mon peu de pratique du Théatre.

EXTRAIT

EXTRAIT DE LA TRAGEDIE DE CATON MOURANT.

PERSONNAGES.

CATON.
ARSENE, & enfin PORCIA.
PHENICE, sa Confidente.
PHOCAS, Confident de Caton.
PHARNACE, Roi de Pont.
FELIX, son Confident
CESAR.
DOMITIUS, son Confident.
ARTABAN.
Suite de Caton.
Suite de César.

Le Lieu de l'Action est une Salle dans le Château d'Utique.

L'Action commence vers le midi, & finit au Soleil couchant.

ACTE

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

ARSENE & PHENICE.

ARſène vient pour attendre Caton, de qui elle eſpère toute ſa conſolation, & auprès duquel elle ſe croit à l'abri des malheurs qu'elle a ſoufferts, & de ceux qui la menacent encore. Elle parle du bruit commun de la mort de ſon père Arſace Roi des Parthes, & de l'arrivée de Pharnace Roi de Pont: elle dit qu'elle craint plus que jamais d'être malheureuſe. Phénice lui demande ſi Pharnace obtiendra à la fin la qualité de ſon époux. Arſène dit que cela n'arrivera jamais, & enfin elle lui confie qu'elle aime: qu'à préſent qu'elle peut parler en Reine, ſon père étant mort, elle lui rappelle le ſouvenir de ce Romain, que Céſar envoya à ſon père pour le gagner. Phénice en fait l'éloge, & Arſène lui avoue que c'eſt lui ſeul qu'elle aime du prémier inſtant qu'elle l'a vu. Phénice lui demande comment il s'appelle. Arſène répond qu'elle ne le ſait; & voyant venir Caton, elle en fait l'éloge.

SCENE II.

CATON, ARSENE, & PHENICE.

Caton plaint Arsène, & lui confirme la nouvelle de la mort de son père : il lui demande si présentement que les Parthes l'ont proclamée leur Reine, elle conservera l'alliance & la fidélité que son père lui avoit jurée. Arsène lui promet la même fidélité, & lui demande seulement la grace de ne point protéger Pharnace. Elle lui dit que dans les guerres civiles de son Royaume, Pharnace dans une bataille fit assassiner Pacor son frère unique : que la paix étant faite, il vint à la Cour de son père la demander en mariage, qu'on l'envoya à Rome pour célébrer le mariage avec solemnité : que Pharnace ne put point sortir de l'Etat, à cause des guerres civiles des Romains : qu'à Rome elle fut contrainte de se retirer auprès de lui, & qu'elle l'a suivi : elle ajoute que Pharnace même lui avoit avoué le jour précédent sa trahison envers son frère ; & qu'outre son aversion pour ce mariage, ce nouveau motif augmente encore son horreur pour cette alliance. Caton lui promet toute sureté dans Utique. Arsène sort. Caton reste seul ; & comme il avoit dit dans la Scène précédente qu'elle avoit un cœur Romain, il s'étonne du panchant qu'il a pour elle : il promet de la protéger toujours, & marque la grande res-

reſſemblance qu'elle a avec Porcia ſa fille qu'il a perdue : il annonce l'arrivée de Phocas.

SCENE III.

PHOCAS, ARTABAN, & CATON.

Phocas annonce à Caton un grand ſecours qui lui vient : il lui rappelle que lorſque ſa femme mourut, elle lui laiſſa une fille qui fut élevée par la femme de Craſſus, qui étoit avec lui dans la déroute des Romains par les Parthes, où ſa fille mourut. Caton eſt ému au reſſouvenir de ſon malheur. Phocas lui dit que Porcia ſa fille vit, lui préſente Artaban de qui il le tient. Artaban lui fait le récit de la victoire des Parthes contre Craſſus, & il dit que ce fut lui qui prit Porcia, qu'il préſenta à Arſace qui venoit de perdre Arſène ſa fille, & qui l'adopta par raiſon d'Etat : il lui préſente un écrit qu'Arſace lui a confié, avant de mourir, pour lui remettre. Caton lit, & Arſace le prie de ne point ôter un trône à Porcia ſa fille. Caton déplore ſon malheur, & veut que ſa fille renonce à ſon trône. Phocas lui conſeille de lui laiſſer ſon Royaume, parce que les ſecours qu'elle peut lui donner, peuvent délivrer Rome. Caton par de bonnes raiſons rejette ce conſeil, il les congédie tous deux, en leur défendant de rien dire à ſa fille, qu'il veut inſtruire par lui-même.

SCE-

SCENE IV.

CATON, PHARNACE.

Après quelques discours qu'ils ont ensemble sur la situation présente, Pharnace presse son mariage avec Arsène. Caton lui dit qu'il ne doit plus y penser, & qu'il doit la regarder comme une Romaine. Pharnace en est surpris, & lui demande une explication. Caton lui promet de révéler bientôt devant toute la ville un grand secret. Pharnace lui dit d'y penser auparavant; qu'il a perdu ses Etats; que le mariage d'Arsène le rend maître d'un puissant Royaume; & que s'il perd cette espérance, il ne doit plus compter sur ses services: il finit en le priant de ménager son Etat, sa liberté & sa vie. Caton le méprise, & lui ordonne de partir; qu'ils sauront repousser l'ennemi sans lui; & enfin que Rome libre parle par sa bouche, & qu'elle ne s'abaissera jamais ni devant lui, ni devant ses semblables.

SCENE V.

FELIX, *& les Acteurs précédens.*

Felix annonce à Caton que la campagne est couverte des Troupes de César,

&

& qu'Utique doit craindre l'eſclavage. Caton dit qu'il va marcher contre les ennemis, & répète à Pharnace de partir, & d'aller ſe joindre à Céſar, & il ſort.

SCENE VI.

PHARNACE, FELIX.

Pharnace dit qu'il veut repouſſer le mépris de Caton ; qu'en dépit de lui il aura la main & le Royaume d'Arſène, & qu'il en ſera la victime. Il découvre ſon deſſein, qui eſt d'envoyer à Céſar la tête de Caton, que Timon & Arbat ſeront chargés de lui porter ; qu'en revanche il demande qu'on lui rende ſon Royaume de Pont, & Arſène en mariage, & avec des maximes convenables à ſon indigne projet il ſort, & le prémier Acte finit.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

DOMITIUS, PHOCAS.

DOmitius lui apprend que Céſar doit bientôt être dans la ville d'Utique. Phocas lui demande ſi cela leur fait eſpérer la paix. Domitius ne lui répond rien ſur cet article, & lui dit ſeulement d'avertir Arſène que Pallas eſt entrée avec lui dans la ville, & qu'il a quelque choſe de conſéquence à lui dire. Phocas ſort. Domitius reſte un moment ſeul, & dit que malgré le cœur magnanime & guerrier de Céſar, il eſt cependant vivement amoureux d'Arſène. Il voit venir Caton, dont la ſeule préſence lui inſpire du reſpect.

SCENE II.

CATON, DOMITIUS.

Caton fait des reproches à Domitius d'être du parti de Céſar: celui-ci ſe défend par des raiſons plauſibles, & fait ſur-tout l'éloge de Céſar ... Enfin il lui demande de ſa part une entrevue, pour conſulter avec lui ſur les avantages de Rome: Caton la

lui accorde, & lui demande quelle ſureté Céſar prétend avoir. Domitius lui dit que Céſar ne veut d'autre ſureté que la vertu de Caton; mais qu'il ne faut pas ſe fier à Pharnace qui eſt dans Utique. Caton dit que Pharnace dépend de lui: il fait la deſcription de la ſituation du château où Céſar peut entrer, & s'entretenir avec lui, ſans que perſonne le voie: il dit que Pharnace eſt ſur le bord de la mer pour voir ſa flotte, que ſes ſoldats n'oſent pas s'approcher, que l'on prend garde à tout, & ſur-tout à Pharnace: que Céſar peut donc lui parler dans le château, & que pour une plus grande ſureté du ſecret, il fera ôter la Garniſon qui eſt à la porte. Il ajoute: Dites-lui cependant que Caton pénètre le fond du cœur, que tout artifice tombe devant, lui & s'en va.

SCENE III.

ARSENE, PHENICE, DOMITIUS.

Arſène en entrant dit à Domitius, qu'on lui a appris que Céſar a de l'amour pour elle, mais qu'il lui faſſe ſavoir qu'elle n'aura jamais que du mépris pour lui, &c. Elle congédie Domitius, & voyant arriver Pharnace elle veut partir.

SCE-

SCENE IV.

PHARNACE, ARSÈNE, PHENICE.

Pharnace la prie de rester. Arsène le charge de reproches, lui rappellant la mort de son frère. Pharnace enflammé de colére & de rage, lui dit que tout le monde la condamne, que les Romains & Caton même se plaignent d'elle, & qu'ils la privent déjà du Trône & du Royaume de son père : il lui propose de s'enfuir avec lui sur sa flotte. Arsène lui dit que si Caton la condamne, elle y souscrit; lui reproche sa lâcheté; lui proteste qu'elle ne sera jamais sa femme; & qu'elle se croiroit heureuse, si elle pouvoit de sa main prendre sur lui sa vengeance. Pharnace en colére lui dit quelques mots piquans.

SCENE V.

PORCIUS, *& les Acteurs précédens.*

Arsène dit à Porcius les prétentions de Pharnace, lui demande son appui, &c. Porcius outré des calomnies que Pharnace répand contre son père, fait de grandes protestations à Arsène en lui offrant son bras, &c. Arsène sort.

SCENE VI.

PHARNACE, PORCIUS.

Pharnace demande avec hauteur à Porcius, s'il prétend gagner un Royaume en aimant Arsène, & lui parle avec mépris. Porcius parle contre la Royauté, en ajoutant cependant que sans cela il auroit songé à épouser Arsène, & qu'il voudroit qu'elle fût née Romaine. Pharnace lui dit qu'elle l'est aussi, & que Caton assure qu'elle n'est pas Reine, &c. Il soupçonne la probité de Caton d'imposture, si cela ne se vérifie point. Porcius dit que puisque son père le dit il faut que cela soit, & part avec précipitation pour s'en éclaircir. Pharnace reste seul, & dit qu'il se confirme dans la pensée que Porcius aime Arsène, & que tout est perdu pour lui si elle est assurée qu'elle n'est point Parthe: il menace la vie de Porcius, &c.

SCENE VII.

FELIX, PHARNACE.

Pharnace dit à Félix que tout va changer de face; que la discorde veut cesser en Afrique; que les Romains jettent leurs armes, & pleurent ensemble la mort de leurs amis; & enfin que la paix se fait voir par-tout. Il lui demande si César approuve son

ſon deſſein, & l'avis que Timon & Arbate lui ont donné de ſa part: s'il veut s'aſſurer la puiſſance au prix de la tête de Caton, comme il le lui a fait propoſer : s'ils ſont tous deux de retour ? Félix dit que non. Pharnace veut s'empreſſer de faire ſon coup: il déclare le ſtratagême dont il veut ſe ſervir pour faire entrer ſes troupes, tuer Caton & enlever Arſène. Félix lui dit qu'on a ôté la garde de la porte du château, ce qui facilitera d'autant plus ſon entrepriſe: Pharnace lui recommande le ſecret & part pour exécuter ſon deſſein, & l'Acte finit.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

CESAR, DOMITIUS.

CEſar dit que c'eſt pour l'intérêt de Caton qu'il demande cette entrevue, mais que ſi l'on pouvoit, il voudroit voir Arſène auparavant. Domitius lui dit qu'il la verra, mais que ce ſera inutilement, car elle le mépriſe. Après quelques raiſonnemens convenables ſur ſon amour & ſur la guerre, il voit venir la Reine, & congédie Domitius.

SCENE II.

CESAR & ARSENE.

Arsène, en le voyant, le reconnoit pour le Romain qu'elle aime: elle lui demande si c'est lui qui vint à la Cour de son père, lui porter les plaintes de César: il lui répond qu'oui, & que c'est César lui-même. Arsène se trouble. César entre en explication, & se plaint que toute sa tendresse n'ait pour récompense que les mépris & la haine. Arsène, en peu de mots, lui dit qu'elle ne le hait point: cet aveu cause un mouvement de joie à César; Arsène est mortifiée de l'aveu qu'elle a fait, mais enfin elle le confirme, & dit que sans le connoître elle a haï ce qu'elle aimoit le plus. Enfin elle le prie pour la délivrance d'Utique, & pour la vie de Caton, en disant qu'elle n'a rien de si cher au monde que la gloire de César & la vie de Caton, &c. & s'en va.

SCENE III.

CATON, CESAR.

César lui propose de bannir tout sentiment de haine, & lui promet de l'associer au Gouvernement. Caton en reçoit avec horreur la proposition. César d'un côté cherche à se justifier, & demande à Caton

&

& à ſes amis de le laiſſer régner. Caton de l'autre l'accuſe de tirannie, & rejette toutes propoſitions de paix ſans la liberté de Rome. Céſar lui fait voir le péril où ils ſont réduits, & qu'ils ne doivent rien eſpérer du ſecours de Pharnace, qui ne cherche qu'à le perdre: qu'il lui a envoyé deux Traîtres lui offrir ſa tête, & qu'il les a fait arrêter. Caton le loue de ſa magnanimité; mais perſiſtant toujours dans le ſentiment de vouloir la liberté de Rome, il lui dit qu'il va apprendre aux Romains ce qu'il propoſe; que s'ils acceptent & qu'ils prononcent pour leur ruïne, quant à lui il aime mieux mourir, & il s'en va. Céſar reſte ſeul un moment; il admire ſa fermeté, & dit que s'il n'étoit ce qu'il eſt, il ne ſouhaiteroit que d'être Caton, & d'avoir ſon ſentiment de liberté. Pharnace arrive.

SCENE IV.

PHARNACE & CESAR.

Pharnace eſt ſurpris de le voir dans Utique: il lui dit qu'il attend avec impatience le retour de Timon & d'Arbate, par leſquels il lui a fait ſavoir qu'il lui préſentera la tête de Caton. Qu'il ne doit pas être indifférent à cette propoſition, par laquelle il finit une guerre, qui, tant que Caton vivra, peut lui devenir funeſte, &c. Céſar en rejette avec horreur la propoſition,

l'appelle traître, & lui dit que ce qu'il médite pourroit bien lui arriver, & s'en va. Pharnace se plaint qu'il ne le remercie point de son projet. N'importe, dit-il, il se repentira de sa fierté. En attendant il se promet d'enlever Arsène, & le troisième Acte finit.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

CATON, PORCIUS.

PORcius demande à son père la réponse que le Sénat a fait aux propositions de paix que César lui envoie. Caton dit qu'il a vu avec un plaisir extrême tout le monde s'opposer à une paix qui ne s'accommode pas avec la liberté de Rome, & que tous les Romains sont portés à la vengeance pour l'amour de la Patrie: il lui ordonne de jurer une haine implacable contre César. Porcius le promet, & lui demande après si la Reine des Parthes tiroit son origine de Rome. Caton lui demande d'où il l'a appris. Porcius dit que c'est Pharnace qui l'a assuré que cette nouvelle vient de lui. Caton lui demande s'il l'aime, & lui conseille de ne songer qu'à la guerre, & même il lui dit que, quoique Romaine, son

ſon amour ſeroit inutile, comme il le ſaura bientôt.

SCENE II.

ARSENE, PHENICE, *& les Acteurs précédens.*

Arſène dit à Caton qu'elle vient pour épargner le ſang des Romains : elle dit qu'elle ſera malheureuſe tant que durera la diviſion de Rome ; qu'elle aime les Romains plus que les Parthes mêmes, & que toute Reine qu'elle eſt, elle ne peut s'empêcher d'être favorable aux ennemis des Rois, &c. Caton ſe recrie que ſi tous les Romains s'aimoient de même, leurs malheurs finiroient bientôt. Enfin Arſène lui dit que la ſuſpenſion d'armes va bientôt finir, qu'elle le prie de la prolonger de ſon côté, & qu'elle ſe flatte de tout obtenir de Céſar. Caton ſurpris lui demande comment cela ſe pourra. Arſène dit qu'elle fléchira le cœur de Céſar : qu'elle a reçu du Ciel un Royaume qui peut contenter la plus grande ambition : que Céſar jouira avec elle du Royaume des Parthes, & elle proteſte que jamais Rome n'en ſera inquiétée, & que la paix ſera le fruit de ſon amour. Caton tout étonné d'entendre qu'elle aime Céſar, ſe plaint que ſa vertu ſoit expoſée à ſouffrir, non ſeulement la honte de la voir ſous un habillement de Reine, mais auſſi qu'elle ait

le cœur pris de tendresse pour ce Tiran. Arsène lui demande d'où vient son étonnement. Caton lui donne la Lettre d'Arsace, & lui dit de la lire. A la lecture de la Lettre succèdent de grands transports de joie du côté d'Arsène, qui se reconnoit fille de Caton, & du côté de Porcius, qui la reconnoit pour Porcia sa sœur. Enfin Caton lui dit d'un ton ferme, que la Royauté n'est pas un grand bonheur pour elle, & que son amour pour César est une grande ignominie pour lui; il l'exhorte à agir en Romaine, & à vaincre l'ambition & l'amour tout à la fois, &c. Grandes exclamations de Porcia, qui à la fin prend son parti, en disant qu'elle fera voir qui elle est, quelque peine qu'il en coute à son cœur. Caton l'embrasse: on voit venir César: le frère & la sœur veulent s'en aller, Caton les arrête pour être témoins de leur conversation.

SCENE III.

CESAR, *& les Acteurs précédens.*

César demande à Caton ce que le Sénat souhaite. Caton dit qu'il souhaite ce dont César le menace, c'est-à-dire, la ruine & la mort de César: & enfin qu'il veut que la guerre termine son sort. César demande ce qu'il a fait, & rappelle ses actions & ses bienfaits. Caton le traite toujours de tyran. César le fait souvenir de sa force &

de

de sa foiblesse : il se tourne vers la Princesse en se plaignant de Caton & de ses duretés, qu'il ne peut plus souffrir. Porcia reproche à César de braver un ennemi qu'il devroit honorer, & lui dit enfin qu'il y a quelqu'un qui l'assiste que lui-même devroit respecter. César lui demande, *Qui est-ce que je dois craindre?* Arsène lui répond, *Apprens que Caton est mon père.* On éclaircit cet article, & César prend de-là le motif de proposer son alliance avec Arsène, qui pourroit donner la paix au Monde. Caton le refuse avec fermeté, en disant : qu'il a toujours devant les yeux la mort de Pompée, qu'il étoit le gendre de César, & que ce prétendu bonheur n'a servi qu'à sa ruine ; & enfin, il dit qu'il regarde cette proposition comme ignominieuse pour lui.

SCENE IV.

DOMITIUS, *& les Acteurs précédens.*

Domitius leur apprend la trahison de Pharnace, qui avec une troupe armée a pénétré jusqu'au château : que trois ou quatre Romains lui ont résisté avec courage, de même que le Confident d'Arsène : que Marcus, fils de Caton, s'étant jetté dans la mêlée avec un courage héroïque, & ayant attaqué Pharnace, après un rude combat il lui a percé le cœur : qu'un instant après, dans le tems que Marcus se tournoit vers d'autres ennemis, Pharnace

en

en faisant un dernier effort l'avoit percé par derrière, & qu'ils sont tombés tous deux en expirant l'un en Héros, l'autre en Traître: que le reste des ennemis est dissipé. César parle avec horreur de la trahison de Pharnace: il prend congé de Caton en lui disant, *que puisqu'il refuse la paix, il n'a qu'à se préparer à la bataille*: il dit à Porcia: *Si les Dieux me donnent la victoire, demain je viendrai mettre à vos pieds mon épée*; & s'en va.

SCENE V.

MARCUS *porté par des Soldats*, CATON, PHOCAS, ARTABAN, & *Suite*.

Caton le regarde avec fermeté, fait son éloge, donne ses conseils à Porcius, & exhorte ses amis à mettre à la voile pour éviter la vengeance de César: il leur fait ses adieux pour la dernière fois, & l'Acte finit.

ACTE

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

CATON *seul, assis devant une table, un livre devant lui, une épée nue sur la table, & un lit de repos d'un côté.*

CAton fait un discours sur le Traité de l'*Immortalité de l'Ame de Platon*, qu'il a sous les yeux, &c.

SCENE II.

PORCIUS & CATON.

Porcius est tout effrayé en voyant l'épée sur la table, il voudroit l'ôter. Caton l'arrête, & lui ordonne de partir. Porcius renouvelle ses tendres expressions. Caton en l'embrassant lui ordonne d'aller voir si ses amis se sont embarqués pour éviter la rage de son ennemi, & pendant ce tems-là il va se reposer. Porcius part consolé. Caton se met sur le lit de repos, & le rideau qui s'abaisse le cache.

SCENE

SCENE III.

PORCIA, PORCIUS.

Porcius dit à sa sœur qu'il se flatte que tout ira bien, & que peut-être ils auront bientôt la paix : il lui dit les ordres que son père lui a donnés, & qu'il repose ; & s'en va.

SCENE IV.

PORCIA, PHENICE.

Elles parlent sur leur situation, & sur celle de Caton, pour qui elles tremblent.

SCENE V.

PHOCAS, *& les Acteurs précédens.*

Phocas vient en disant que l'innocence dort d'un sommeil tranquile &c., & rend compte de Caton qu'il a vu endormi.

SCENE VI.

ARTABAN, *& les Acteurs précédens.*

Artaban dit que les Troupes de César n'entreprennent rien, en attendant peut-être à quoi Caton se détermine.

SCENE

SCENE VII.

PORCIUS, *& les Acteurs précédens.*

Porcius tout agité dit qu'il vient du Port, & que les amis de ſon père ne ſont pas encore partis, faute d'un vent favorable : il ajoute qu'il eſt entré un vaiſſeau du fils de Pompée, pour dire à ſon père, qu'il fait tous ſes efforts pour lui envoyer d'Eſpagne des troupes pour réſiſter à l'ennemi commun. On entend du bruit. Porcius entre & revient auſſi-tôt, en diſant tout affligé que ſon père s'eſt tué. Porcia tombe évanouie.

SCENE VIII.

CATON *que l'on apporte, & les Acteurs précédens.*

Caton mourant interroge Porcius ſur ſes amis, & s'ils ſont partis : il lui ordonne de ne demander jamais ni grace, ni pardon à ſon ennemi, & de faire tout ſon poſſible pour rendre à Rome ſa liberté : il embraſſe Porcia, il lui donne de bons avis, & ſurtout d'épouſer un Héros qui la venge de Céſar : il conſole ſes amis qui pleurent, & meurt.

La Tragédie finit.

PETIT

PETIT TRAITÉ

DE M. DE FENELON.

A la fin de la Tragédie ſuit d'abord un petit Traité de Mr. de Cambray, qui ſe trouve inſéré dans ſes *Réflexions ſur la Grammaire*, *la Rhétorique*, *la Poëtique & l'Hiſtoire.* L'Auteur le traduit tout du long, parce qu'il le cite dans ſa Réponſe à la Critique qu'on lui a faite. Ce petit Traité m'a fait un ſenſible plaiſir: c'eſt la prémière fois que je l'ai vu, & je ne ſavois pas que Mr. *de Fénelon* eût écrit ſur cette matière. Comme les réflexions de ce grand homme ne ſauroient trop être remiſes ſous les yeux du Public, je me ſerois bien gardé de les citer ſimplement, ſans les rapporter. L'Auteur Allemand l'a fait pour inſtruire ſa Nation; & moi je ſuis ſon exemple, pour répéter à ceux qui en ont beſoin, ce qu'ils ne devroient jamais oublier.

SEN-

SENTIMENS
DE M. DE FENELON, *pag.* 93.
Projet d'un Traité sur la Tragédie.

VI.

Il faut séparer d'abord la Tragédie d'avec la Comédie. L'une représente les grands évènemens qui excitent les violentes passions. L'autre se borne à représenter les mœurs des hommes dans une condition privée.

Pour la Tragédie, je dois commencer, en déclarant que je ne souhaite point qu'on perfectionne les Spectacles, où l'on ne représente les passions corrompues que pour les allumer. Nous avons vu que Platon & les sages Législateurs du Paganisme rejettoient loin de toute République bien policée, les Fables & les Instrumens de Musique, qui pouvoient amollir une Nation par le goût de la volupté. Quelle devroit donc être la sévérité des Nations Chrétiennes contre les Spectacles contagieux? Loin de vouloir qu'on perfectionne de tels Spectacles, je ressens une véritable joie de ce qu'ils sont chez nous imparfaits en leur genre. Nos Poëtes les ont rendus languissans, fades & doucereux, comme les Romans. On n'y parle que de feux, de chaînes, de tourmens. On y veut mourir en

ſe portant bien. Une Perſonne très imparfaite eſt nommée un Soleil, ou tout au moins une Aurore. Ses yeux ſont deux aſtres. Tous les termes ſont outrés, & rien ne montre une vraie paſſion. Tant mieux; la foibleſſe du poiſon diminue le mal. Mais il me ſemble qu'on pourroit donner aux Tragédies une merveilleuſe force, ſuivant les idées très philoſophiques de l'Antiquité, ſans y mêler cet amour volage & déréglé, qui fait tant de ravages.

Chez les Grecs la Tragédie étoit entièrement indépendante de l'amour profane. Par exemple, l'*Oedipe* de *Sophocle* n'a aucun mélange de cette paſſion étrangère au ſujet. Les autres Tragédies de ce grand Poëte ſont de même. Mr. *Corneille* n'a fait qu'affoiblir l'action, que la rendre double, & que diſtraire ſon Spectateur dans ſon *Oedipe*, par l'épiſode d'un froid amour de Théſée pour Dircé. Mr. *Racine* eſt tombé dans le même inconvénient, en compoſant ſa *Phèdre*. Il a fait un double Spectacle, en joignant à Phèdre furieuſe Hippolite ſoupirant contre ſon vrai caractère. Il falloit laiſſer Phèdre toute ſeule dans ſa fureur: l'action auroit été unique, courte, vive & rapide. Mais nos deux Poëtes Tragiques, qui méritent d'ailleurs les plus grands éloges, ont été entraînés par le torrent. Ils ont cédé au goût des Pièces Romaneſques qui avoient prévalu. La mode du Bel-Eſprit faiſoit mettre de l'amour partout. On s'imaginoit qu'il étoit impoſſible d'éviter

d'éviter l'ennui pendant deux heures, ſans le ſecours de quelque intrigue galante. On croyoit être obligé à s'impatienter dans le Spectacle le plus grand & le plus paſſionné, à moins qu'un Héros langoureux ne vînt l'interrompre. Encore falloit-il que ſes ſoupirs fuſſent ornés de pointes, & que ſon deſeſpoir fût exprimé par des eſpéces d'Epigrammes. Voilà ce que le deſir de plaire au Public arrache aux plus grands Auteurs contre les régles. De-là vient cette paſſion ſi façonnée:

Impitoyable ſoif de gloire,
Dont l'aveugle & noble tranſport,
Me fait précipiter ma mort,
Pour faire vivre ma mémoire:
Arrête; pour quelques momens,
Les impétueux ſentimens
De cette inexorable envie;
Et ſouffre qu'en ce triſte jour,
Avant que de donner ma vie,
Je donne un ſoupir à l'Amour.

On n'oſoit mourir de douleur, ſans faire des pointes & des jeux d'eſprit en mourant.

De-là vient ce deſeſpoir ſi ampoullé & ſi fleuri:

Percé juſques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue auſſi bien que mortelle,

Miſérable vengeur d'une juſte querelle,
Et malheureux objet d'une injuſte rigueur.

Jamais douleur ſérieuſe ne parla un langage ſi pompeux & ſi affecté.

Il me ſemble qu'il faudroit auſſi retrancher de la Tragédie une vaine enflure, qui eſt contre toute vraiſemblance. Par exemple, ces vers ont je ne ſai quoi d'outré:

Impatiens deſirs d'une illuſtre vengeance,
A qui la mort d'un père a donné la naiſſance,
Enfans impétueux de mon reſſentiment,
Que ma douleur ſéduite embraſſe aveuglément;
Vous règnez ſur mon ame aveceque trop d'empire,
Pour le moins un moment ſouffrez que je reſpire,
Et que je conſidère en l'état où je ſuis,
Et ce que je hazarde, & ce que je pourſuis.
Corneille, Cinna, Act. I. Sc. 1.

Mr. *Deſpréaux* trouvoit dans ces paroles une généalogie; des *impatiens déſirs d'une illuſtre vengeance*, qui étoient les *enfans impétueux d'un noble reſſentiment*, & qui étoient *embraſſés* par une *douleur ſéduite*. Les perſonnes conſidérables, qui parlent avec paſſion dans une Tragédie, doivent parler avec nobleſſe & vivacité. Mais on parle naturellement, & ſans ces tours ſi façonnés, quand la paſſion parle. Perſonne ne voudroit être plaint dans ſon malheur par ſon ami avec tant d'emphaſe.

Mr.

Mr. *Racine* n'étoit pas exempt de ce défaut, que la coutume avoit rendu comme néceſſaire. Rien n'eſt moins naturel que la narration de la mort d'Hyppolyte à la fin de la Tragédie de Phèdre, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Théſée la mort funeſte de ſon fils, devroit ne dire que ces deux mots, & manquer même de force pour les prononcer diſtinctement. *Hippolyte eſt mort. Un monſtre envoyé du fond de la mer par la colère des Dieux l'a fait périr. Je l'ai vu.* Un tel homme ſaiſi, éperdu, ſans haleine, peut-il s'amuſer à faire la deſcription la plus pompeuſe & la plus fleurie de la figure du Dragon?

L'œil morne maintenant, & la tête baiſſée,
Sembloient ſe conformer à ſa triſte penſée, *&c.*
La terre s'en émeut, l'air en eſt infecté,
Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.
Racine, Phèdre, Act. V. Sc. 6. &c.

Sophocle eſt bien loin de cette élégance ſi déplacée, & ſi contraire à la vraiſemblance. Il ne fait dire à Oedipe qne des mots entrecoupés. Tout eſt douleur. „ Hé-„ las! hélas! dit-il, tout eſt éclairci. O „ lumière! je te vois maintenant pour la „ dernière fois... Hélas! hélas! malheur „ à moi! Où ſuis-je malheureux! Comment „ eſt-ce que la voix me manque tout-à-„ coup! O fortune, où êtes-vous allée!... „ Malheureux, malheureux! je reſſens

„ une cruelle fureur avec le ſouvenir de
„ mes maux... O amis! que me reſte-t-il
„ à voir, à aimer, à entretenir, à enten-
„ dre avec conſolation! O amis! rejettez
„ au plutôt loin de vous un ſcélérat, un
„ homme exécrable, objet de l'horreur
„ des Dieux & des Hommes... Périſſe ce-
„ lui qui me dégagea de mes liens dans les
„ lieux ſauvages où j'étois expoſé, & qui
„ me ſauva la vie! Quel cruel ſecours! Je
„ ſerois mort avec moins de douleur pour
„ moi & pour les miens... Je ne ſerois ni
„ le meurtrier de mon père, ni l'époux de
„ ma mère! maintenant je ſuis au comble
„ du malheur! miſérable, j'ai ſouillé mes
„ parens, & j'ai eu des enfans de celle
„ qui m'a mis au monde! "

C'eſt ainſi que parle la Nature, quand elle ſuccombe à la douleur. Jamais rien ne fut plus éloigné des phraſes brillantes du bel-eſprit. Hercule & Philoctète parlent avec la même douleur vive & ſimple dans *Sophocle*.

Mr. *Racine*, qui avoit fort étudié les grands modèles de l'Antiquité, avoit formé le plan d'une Tragédie Françoiſe d'*Oedipe* ſuivant le goût de *Sophocle*, ſans y mêler aucune intrigue poſtiche d'amour, & ſuivant la ſimplicité Grecque. Un tel Spectacle pourroit être très curieux, très vif, très rapide, très intéreſſant. Il ne ſeroit point applaudi, mais il ſaiſiroit, il feroit répandre des larmes: il ne laiſſeroit pas reſpirer; il inſpireroit l'amour des vertus & l'horreur des crimes; il entreroit fort utilement dans le deſ-

ſein

sein des meilleures loix. La Religion même la plus pure n'en seroit point allarmée. On n'en retrancheroit que de faux ornemens, qui blessent les règles.

Notre versification trop gênante engage souvent les meilleurs Poëtes Tragiques à faire des vers chargés d'épithètes, pour attraper la rime. Pour faire un bon vers, on l'accompagne d'un autre vers foible qui le gâte. Par exemple, je suis charmé quand je lis ces mots:

Qu'il mourût.

Corneille dans les Horaces.

Mais je ne puis souffrir le vers que la rime amène aussi-tôt,

Ou qu'un beau desespoir alors le secourût.

Les périphrases outrées de nos vers n'ont rien de naturel. Elles ne représentent point des hommes qui parlent en conversation sérieuse, noble & passionnée. On ôte au Spectateur le plus grand plaisir du Spectacle, quand on en ôte cette vraisemblance. J'avoue que les Anciens donnoient quelque hauteur de langage au *Cothurne.*

An tragica desævit, & ampullatur in arte?
Horat. Epist. lib. I. Ep. 3. v. 14.

Mais il ne faut point que le *Cothurne* altère l'imitation de la vraie Nature. Il peut

ſeulement la peindre en beau, & en grand. Mais tout homme doit toujours parler humainement. Rien n'eſt plus ridicule pour un Héros, dans les plus grandes actions de ſa vie, que de ne joindre pas à la nobleſſe & à la force, une ſimplicité qui eſt très oppoſée à l'enflure:

Projicit ampullas, & ſeſquipedalia verba.
Horat. Art. Poët. v. 97.

Il ſuffit de faire parler Agamemnon avec hauteur, Achille avec emportement, Ulyſſe avec ſageſſe, Médée avec fureur; mais le langage faſtueux & outré dégrade tout. Plus on repréſente de grands caractères & de fortes paſſions, plus il faut y mettre une noble & véhémente ſimplicité.

Il me paroit même qu'on a donné ſouvent aux Romains un diſcours trop faſtueux. Ils penſoient hautement, mais ils parloient avec modération. C'étoit *le Peuple Roi*, il eſt vrai, (1) *Populum late Regem*: mais ce Peuple étoit auſſi doux pour les manières de s'exprimer dans la Société, qu'appliqué à vaincre les Nations jalouſes de ſa puiſſance,

Parcere ſubjectis, & debellare ſuperbos.
Virg. Æneid. VI. v. 853.

Horace a fait le même portrait en d'autres termes:

Im-

(1) Virg. Æneid. I. v. 25.

Imperet bellante prior, jacentem Lenis in hostem.
Carm. Sæcul. vers. 51. 52.

Il ne paroit point assez de proportion entre l'emphase avec laquelle Auguste parle dans la Tragédie de Cinna, & la modestie simplicité avec laquelle *Suétone* nous le dépeint dans tout le détail de ses mœurs. Il laissoit encore à Rome une si grande apparence de l'ancienne liberté de la République, qu'il ne vouloit point qu'on le nommât *Seigneur*. (1) *Manu, vultuque indecoras adulationes repressit, & insequenti die gravissimo corripuit edicto, dominumque se posthac appellari ne à liberis quidem aut nepotibus, vel serio, vel joco passus est... In Consulatu pedibus fere, extra Consulatum sæpe adopertâ sellâ per publicum incessit. Promisouis salutationibus admittebat & plebem... Quoties magistratuum comitiis interesset tribus cùm candidatis suis circuibat, supplicabatque more solemni. Ferebat & ipse suffragium in tribu, ut unus è populo.., Filiam & neptes ita instituit, ut etiam lanificio assuefaceret.... Habitavit in ædibus modicis Hortensianis, neque laxitate, neque cultu conspicuis, ut in quibus porticus breves essent... Et sine marmore ullo, aut insigni pavimento conspicuæ ac per annos* XL. *eodem cubiculo hyeme & estate mansit... Instrumenti ejus & supellectilis parsimonia apparet etiam nunc reliquis lectis atque mensis, quorum pleraque*

(1) Sueton. in August.

raque vix privatæ elegantiæ ſint... Cænam triſis ferculis, aut, cum abundantiſſime, ſenis, præbebat, ut non nimio ſumptu, ita ſumma comitate... Veſte non temere alia quam domeſtica uſus eſt ab uxore & ſorore & filia, neptibuſque confecta..., Cibi minimi erat atque vulgaris fere, &c.

La pompe & l'enflure conviennent beaucoup moins à ce qu'on appelloit la *Civilité Romaine*, qu'au faſte d'un Roi de Perſe. Malgré la rigueur de Tibère, & la ſervile flatterie où les Romains tombérent de ſon tems, & ſous ſes ſucceſſeurs, nous apprenons de Pline que Trajan vivoit encore en bon & ſociable citoyen, dans une aimable familiarité. Les réponſes de cet Empereur ſont courtes, ſimples, préciſes, éloignées de toute enflure. Les bas-reliefs de ſa Colomne le repréſentent toujours dans la plus modeſte attitude, lors même qu'il commande aux Légions. Tout ce que nous voyons dans *Tite-Live*, dans *Plutarque*, dans *Cicéron*, dans *Suétone*, nous repréſente les Romains comme des hommes hautains par leurs ſentimens, mais ſimples, naturels & modeſtes dans leurs paroles. Ils n'ont aucune reſſemblance avec les Héros bouſis & empeſés de nos Romans. Un grand homme ne déclame point en Comédien : il parle en termes forts & précis dans une converſation. Il ne dit rien de bas: mais il ne dit rien de façonné & de faſtueux.

Ne quicumque Deus, quicumque adhibebitur Heros,
Regulè conspectus in auro nuper & ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas,
Aut dum vitat humum, nubes & inania captet,
Ut festis, &c.

Horat. Art. Poët. vers. 227 & seqq.

La noblesse du Genre Tragique ne doit point empêcher que les Héros mêmes ne parlent avec simplicité, à proportion de la nature des choses dont ils s'entretiennent.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

CRITIQUE

D'UN AMI ANONYME.

SUR LE CATON.

JE dois ſavoir bon gré, de même que tous ceux de notre Nation qui profitent de l'avantage que l'on tire du progrès de notre Poëſie, au Sieur *Gottſched*, qui nous a frayé le chemin de la *Poëſie* Tragique. Si je voulois lui donner les louanges qu'il mérite, je n'aurois pas aſſez de talens pour remplir la matière; mais quelque ſurpris que je ſois de ſes perfections (que je ſuis contraint de paſſer ſous ſilence) je ne puis m'empêcher d'avouer que j'ai apperçu quelque choſe dans ſon *Caton*, que je regarde pourtant comme de petites imperfections.

L'Auteur qui a ſi fort blâmé les Scènes vuides dans le *Caton* Anglois, a fait de ſon mieux pour ne pas tomber dans ce défaut: l'expédient dont il ſe ſert pour l'éviter, eſt celui d'annoncer le perſonnage qui arrive: *Caton vient*: *celui-ci paroit*, &c. Dans les quatre prémiers Actes il y a deux & trois Scè-

Scènes par Acte, dont il se tire d'affaire par cette formule ordinaire que je n'aime point, & qui, selon moi, ne répare pas l'inconvénient de la Scène vuide.

Comme il est nécessaire, suivant les règles, d'annoncer aux Spectateurs le caractère des premiers Héros de la Tragédie, notre Poëte fait qu'Arsène peint à Phénice le caractère de Caton parfaitement bien, & tel qu'il est: mais parce que cela arrive dans le tems que Caton entre sur la Scène, & que l'entretien, que ces deux femmes ont ensemble sur son sujet, dure encore assez longtems, il ne me paroit pas vraisemblable que Caton n'en ait rien entendu: ce qu'il pouvoit éviter, en ne le faisant pas entrer si-tôt.

Il m'a paru, aussi bien qu'à deux de mes amis, que César, suivant qu'il est caractérisé dans cette Tragédie, est plus raisonnable que Caton: on blâme Caton de ce qu'il rejette tout avec tant d'opiniâtreté, & qu'il se présente à César (qui nous est exposé si poli dans ses manières) avec des façons si dures, qu'elles tiennent de la grossièreté: par exemple, dans la troisième Scène du quatrième Acte, César demande à Caton *ce que souhaite le Sénat Romain d'Utique*; & Caton répond: *Qu'il t'arrive ce dont tu le menaces*: c'est-à-dire, *ta ruïne, ta défaite, & ta mort enfin.* Quelques Etrangers ont dit qu'il ne seroit pas surprenant que César perdît patience.

Pour ce qui est d'avoir représenté César

far & Caton également grands, ce qui suit, & qui est de la même Scène, en peut servir de preuve. Il me semble que par les sentimens de l'un & de l'autre de ces deux personnages, on peut dire de César & de Caton, ce que l'on a dit en France d'Alexandre & de Porus de *Racine*. *César est trop grand pour Caton, ou Caton ne l'est pas assez pour César, & l'un & l'autre ne connoissent pas la véritable grandeur.* Car César cherche trop à dominer, & Caton est trop opiniâtre dans ses sentimens.

Phatnace & Porcius se servent quelquefois d'expressions fort triviales: j'ai encore remarqué que Porcius, dont le caractère d'ailleurs est bien soutenu, dit quelque chose dans la dernière Scène qu'il ne devroit pas dire. Il veut que le corps mort de son père soit présenté à César, afin qu'il en ait pitié; il faut donc qu'il ait oublié les avis de son père mourant: *Mais tu ne prieras ton ennemi d'aucune grace, & tu ne négligeras jamais rien pour la liberté de Rome.* Je crois qu'il auroit mieux valu faire dire au fils de Caton, tout ce qui auroit pu encourager le reste de ses amis, pour profiter de la nouvelle que l'on débitoit de Pompée, & qu'il eût promis, en cas de malheur, d'imiter son père en mourant, plutôt que de les abandonner.

L'Auteur du *Caton* Allemand critique l'Anglois, en ce que les Acteurs entrent & sortent de la Scène sans que l'on sache pourquoi: mais il me semble qu'il est tombé lui-

lui-même dans cette faute, du moins une fois. Dans l'Acte second, Scène cinquième, Porcius eſt ſur le Théatre avec Arſène, qu'il entretient avec empreſſement en lui diſant: " Princeſſe, ne vous mettez point „ en peine de votre ſureté; quand vous „ péririez tous, Porcius eſt pour vous. Suivez les traces de votre père pour protéger l'innocence: commandez, mon „ fer brillera pour votre défenſe. " A ces mots Arſène tourne le dos au défenſeur de ſa liberté, & s'en va ſans lui rien répondre. Je n'ai jamais pu m'accommoder de ce congé muet qu'elle prend de lui.

Enfin il me paroit que Caton, dans un endroit, s'écarte un peu de ſon caractère: dans la Scène troiſième du prémier Acte, en recevant la nouvelle que ſa fille vit encore, il éclate en ces expreſſions: *Comment? Quoi? Mon enfant en vie? Que dites-vous?* Ce n'eſt pas là ce Caton qui en voyant le cadavre de ſon fils eſt ſi tranquile, que l'on diroit qu'il eſt plutôt joyeux que chagrin.

Pour ce qui eſt des vers, le *vous* prend ſouvent la place du *toi*; mais je me ſouviens d'avoir lu dans un Ecrit du même Mr. *Gottſched*, que dans des Dialogues, en proſe même, on doit plutôt ſe ſervir du *toi* des Latins, que parler au pluriel, comme les Allemans & les François font aujourd'hui, comme ſi l'on s'adreſſoit à une douzaine de perſonnes. Ainſi je crois qu'il

au-

auroit pu, en ſuivant ſon opinion, ſe ſervir toujours du *toi*, d'autant que ce ſont des Romains qui parlent enſemble.

Voilà le peu que j'ai remarqué en parcourant le *Caton*, qui d'ailleurs eſt excellent, & cela ſans faire tort aux belles qualités de ſon Auteur, &c.

RE-

REPONSE DE L'AUTEUR

aux Critiques ci-dessus.

CEtte Tragédie a eu bien du bonheur de tomber entre les mains de Connoisseurs si habiles, & encore davantage d'en avoir été en quelque façon applaudie. Je ne dois donc pas regretter la peine d'y avoir travaillé, & je suis infiniment obligé à la personne qui a eu la complaisance de me communiquer ses pensées & celles de ses amis.

Je n'ai jamais cru qu'un Poëme Epique, ou Dramatique, pût être exempt de quelque faute. L'imperfection de l'homme à peine le permet-elle dans les moindres Pièces de Poësie, ainsi on ne doit point s'en flatter dans les Ouvrages d'une grande étenduë. *Homère*, qui cependant a fait un chef-d'œuvre dans son Iliade & dans son Odyssée, de l'avis des plus savans Critiques, & qui généralement a été admiré d'*Horace*; *Homère*, dis-je, doit supporter que ce même *Horace* avoue qu'il s'endort quelquefois, quoique par le vers qui suit il le défende,

Verum opere in longo fas est obrepere somnum.
De Arte Poët.

Il a même remarqué auparavant, qu'il y a des fautes auxquelles un Poëte ne veut point prendre garde, lorsqu'il a bien réussi dans la plus grande partie de son Ouvrage :

Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus;
Nam neque chorda sonum, &c.

Voilà ce que mon savant Aristarque a surement eu en vue, lorsqu'il a daigné honorer mon *Caton* de ses remarques ; car je suis persuadé que par trop de bonté pour cet Essai Tragique, il a passé sur des fautes plus considérables. Si je prens le parti de répondre à ses savantes critiques, ce n'est certainement pas en vue de me purger entièrement, ni de faire passer pour des beautés tout ce qu'il a critiqué. Non, l'amour propre n'a pas encore fait une si grande brèche dans mon esprit : je sai que je suis capable plus qu'un autre de faire des fautes, & j'avouerai sincèrement que je suis convaincu de cette vérité. Il me sera permis cependant de dire quelque chose pour ma justification, & d'y ajouter en passant quelques réflexions qui puissent contribuer à donner du goût pour la Poësie de Théatre.

Le prémier reproche qu'on me fait, n'est pas si mal fondé ; car on peut aisément connoitre une faute dans quelques-uns, & y tomber cependant soi-même. *Horace* dit,

In-

In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.

J'avoue d'avoir trop répété cette liaison de Scène, *je vois venir*, *il paroit*, &c. & c'eſt cette répétition trop fréquente qui eſt une faute, car la choſe en elle-même ne l'eſt pas. Lorſque deux Acteurs ſont ſur le Théatre, & que l'un des deux en voyant venir le troiſième dit: *Je vois celui-ci*, ou *celle-là que j'attens*, ou *celui qui ne doit point entendre ce que nous diſons*, ce n'eſt pas une faute. Je puis le prouver par l'exemple d'un grand nombre des meilleurs Poëtes Tragiques. *Pierre Corneille* dans ſon *Cid*, au troiſième Acte, Scène prémière, fait dire à Elvire qui voit arriver Chimène,

Elle va revenir, elle vient, je la vois, &c. (1)

Je

(1) Ici le Poëte donne cinq exemples dans le *Cid*: mais il faut remarquer que l'Auteur a diſtingué cette liaiſon des Scènes en deux eſpèces. La prémière, de l'Acteur qui arrive, & qui lie converſation avec ceux qui ſont ſur la Scène: la ſeconde, de l'Acteur qui arrive à contre-tems, & qui les fait ſortir de la Scène. Or les exemples que le Poëte a cités dans ſa Réponſe, & que je n'ai point jugé à propos de mettre ici, car tout le monde les connoit, ſont des exemples de la prémière eſpèce; & il étoit fort aiſé de prouver qu'en pareil cas, ce n'eſt point une faute d'annoncer les Acteurs qui viennent. Quant à la ſeconde eſpèce, qui eſt de l'Acteur qui arrive, & qui eſt cauſe que ceux qui ſont ſur la Scène quitent la place, qui eſt le grand point dont il s'agit, pour prouver que cette liaiſon de Scènes ne laiſſe pas la Scène vuide, nous verrons ce qu'il en dira.

Je crois pouvoir me dispenser de donner d'autres exemples, soit des Pièces de *Corneille*, ou d'autres Poëtes, car chacun peut aisément les y voir. J'ai expressément allégué les exemples de *Corneille*, & dans sa prémière bonne Pièce ; car il est certain que lorsqu'il la fit, il ne savoit pas encore ce que c'étoit que la liaison des Scènes, à laquelle il a contrevenu en bien des façons. Combien de fois ne fait-il pas que deux Acteurs s'en vont, & que deux autres paroissent sans savoir pourquoi? Or *Corneille*, sans savoir la règle de la liaison des Scènes, ou sans la vouloir suivre, a mis dans la bouche de ses personnages les liaisons que nous voyons, & de la forme très naturelle que nous venons de citer : pourquoi n'aurois-je pas pu le faire aussi avec toute la vraisemblance dans mon *Caton*? (1)

Quant

(1) A mon avis l'Auteur se défend bien foiblement sur ce point : tout le monde sait qu'il dit vrai, cependant c'étoit de cette seconde espèce de liaison de Scènes qu'il falloit qu'il donnât quelques exemples, plutôt que de la prémière. Après tout, quand il les auroit encore donné ces exemples, il n'étoit pas autorisé pour cela à le faire, le bon sens y répugne. Il est bien vraisemblable que deux Acteurs, en voyant venir un troisième dont ils ne veulent pas être vus ni entendus, quitent la Scène en l'annonçant ; mais il n'est pas dit pour cela que la Scène ne reste vuide ; & il n'est pas dit dans Aristote, que cette liaison tienne lieu de ce qui n'est point Que l'on examine l'*Oedipe* de *Sophocle*, que le même Aristote nous donne pour modèle dans toute sa Poëtique, & l'on ne verra pas ces liaisons de Scènes : du commencement à la fin tous les Acteurs qui entrent sur le Théatre, ont des rai-

Quant à la seconde remarque de mon Critique, il lui semble, dit-il, que le récit que fait Arsène pour annoncer le caractère de Caton, est défectueux, en ce que cette Actrice, après avoir annoncé l'arrivée de Caton, le continue toujours, de façon qu'il est impossible que Caton ne l'ait pas entendue. Voici ce qu'elle dit: " Phénice, „ ne vois-tu pas comme la splendeur de „ de sa sagesse éclate parmi la douleur? „ Admire donc ce héros, il n'a pas son „ pareil. Les Dieux l'ont frappé par des „ revers de fortune réitérés, & toujours „ vainement. Il est encore ferme & inébranlable à leurs coups: il oppose sa con„ stance à toute leur colère. "

Je conviens que sur un Théatre étroit & court, tel que le nôtre de Leipsig, Caton, même en venant lentement, peut avoir entendu une partie de ses mots; mais sur un autre Théatre plus grand, tel que celui de l'Electeur à Dresde, il n'en seroit pas de même, & l'Actrice auroit achevé son Couplet avant qu'il fût à portée de l'entendre. On conviendra même qu'un hom-

raisons pour y venir, & la Scène ne reste jamais vuide. Voilà la règle des liaisons des Scènes; & ceux qui en ont imaginé une autre pour se mettre à leur aise, ne pareront jamais au défaut Notre Poëte pour se défendre, produit des exemples de cette nouvelle règle, mais elle ne passera point à la postérité, si ce n'est par une corruption générale; car, je le répète encore, le bon sens & nos Maitres ne l'admettent point.

homme ſi reſpectable & ſi occupé que Caton, n'entrera pas ſur le Théatre en courant : ainſi dans le tems que l'on débite huit vers, il peut bien faire douze ou quinze pas, avant que d'être ſi près qu'il puiſſe entendre.

Mais ſi l'on veut ſuppoſer que Caton entende une partie du diſcours d'Arſène, quel mal cela pourroit-il produire ? Peut-être le fait-elle tout exprès, pour lui faire entendre la haute idée qu'elle a de ſa vertu : & l'on ne dira pas que c'eſt par flatterie qu'elle dit du bien de Caton lorſqu'il arrive, & qu'elle croit être entendue de lui ; parce qu'elle a fait l'éloge de Caton dès le commencement de la Scène, & avant qu'il parût. Donc les règles du Théatre, ni la vraiſemblance, n'y ſont point bleſſées.

Pour ce qui eſt de la troiſième remarque de mon Cenſeur, il eſt indubitable qu'elle roule ſur un des points les plus importans du Poëme Dramatique. Il eſt ſûr que le Poëte doit diſtinguer préférablement à tous les autres caractères celui du principal perſonnage de ſa Fable, & qu'il doit faire de ſon mieux pour attirer ſur lui le plus grand intérêt des Spectateurs, afin que la compaſſion & la crainte ſe tournent toutes de ſon côté. C'eſt contre cette règle que j'ai manqué, ſuivant que l'on m'en accuſe ; & ſi cela eſt ainſi, j'ai véritablement fait une grande faute.

Pour m'en défendre, je pourrois bien en appeller à *Deſchamps*, qui a fait la même choſe

chose dans son *Caton*; mais cela ne me serviroit de rien, & l'on pourroit me répondre que je ne devois pas suivre en aveugle les égaremens de mon original. Il faut donc que je me défende par des principes, & que je prouve que dans ma Tragédie Caton est beaucoup plus grand que César; & que si celui-ci paroit aussi grand que l'autre, sa grandeur cependant ne sert qu'à élever davantage celle de Caton.

Il faut pour cela établir d'avance que la véritable grandeur d'un Héros consiste dans l'amour de la Patrie, & dans une vertueuse magnanimité; & que l'ambition de dominer, & la tyrannie déguisée sous le voile d'une vertu simulée, ne sauroit être une véritable grandeur. Par exemple, Marc-Aurèle Antonin est forcé de faire la guerre pour le bonheur & pour la sureté de l'Empire: il n'a point d'argent, & plutôt que d'imposer un tribut aux Romains, il expose à une vente publique ses meubles les plus précieux: il regarde sans peine les Sénateurs & les Bourgeois faire parade des magnificences de son Palais Impérial, pourvu qu'il puisse repousser l'ennemi sans appauvrir le Peuple: il donne la vie à Cassius mutiné contre lui, & prie le Sénat pour sa femme & pour ses enfans. Néron au contraire, est d'une magnificence qui passe les bornes: il divertit la ville par des Spectacles superbes, mais c'est avec l'argent des Citoyens & du Peuple, & avec les dépouilles des Exilés & des Proscrits:

il ne veut pas signer les jugemens de mort; il est vrai; mais il voudroit que le Sénat & le Peuple Romain n'eût qu'une tête pour la couper d'un seul coup. Il n'y a point d'homme qui ne préfère la pauvreté de Marc-Aurèle à la magnificence de Néron, & la prière de celui-là pour ses ennemis, à la pitié de l'autre pour les coupables.

Les mêmes circonstances se trouvent dans Caton & dans César. Caton est malheureux, mais d'autant plus grand. César éblouit par une clémence politique; mais ce n'est qu'une vertu simulée, un desir de vengeance, & une envie de dominer; la grace qu'il offre, n'est qu'un piège pour subjuguer des esprits opposés à ses intentions. Caton au contraire ne veut rien pour lui, mais tout pour Rome; & s'il ne peut la voir libre, il aime mieux mourir. César lui offre des graces, mais il n'en veut accepter d'autres que la liberté de sa Patrie. César ne veut pas la lui accorder. Caton ne peut pas l'obtenir par la force, & c'est ce qui le détermine à la mort.

La vertu malheureuse n'est-elle pas infiniment plus grande, que le bonheur de la vertu apparente de César? Caton est opiniâtre, il est vrai; mais le Héros de la Tragédie ne doit-il pas avoir quelque défaut qui modère la compassion? Voilà ce qu'*Aristote* nous aprend. Oedipe n'a-t-il pas été en quelque sorte la cause de son malheur par sa promtitude trop ardente, lorsqu'il tua son père, quoique sans le connoître? N'est-ce pas l'emportement & la fureur d'O-

d'Oreſte qui ont été la cauſe de l'aſſaſſinat de ſa mère, ſource de tous ſes malheurs? Phèdre n'eſt-elle pas coupable de ſa mort, ayant découvert à ſa Confidente, & même en préſence du Chœur, ſon amour pour Hippolyte? Il faut donc que dans le malheur de Caton il y ait auſſi de ſa faute: & dans les circonſtances où il ſe trouve, cela ne peut arriver que par ſon opiniâtreté, qui ſemble lui venir de la Philoſophie Stoïque, & peut-être en grande partie de ſon naturel; mais avec tout cela la compaſſion ne perd point ſes droits. Il eſt ſi vertueux, ſi deſintéreſſé, ſi zèlé pour le bien de ſa Patrie, ſi ferme dans le malheur, ſi magnanime, ſi intègre, qu'on ne peut pas s'empêcher de l'admirer, de l'aimer, & d'en avoir compaſſion en le voyant périr. Si Caton eût été ſans défauts & parfait, les Spectateurs ſe ſeroient révoltés en le voyant malheureux.

On m'oppoſe la façon de m'exprimer & de penſer, que l'on prétend être trop baſſe, & point convenable aux perſonnages que je fais parler. Cette obſervation eſt véritablement importante, & je ne ſai ſi je pourrai bien m'en juſtifier. La commune opinion eſt que le ſtile de la Tragédie doit être le plus élevé & le plus ſublime; mais je ne ſai pas ſi ceux qui penſent ainſi, n'ont pas établi cette maxime en liſant les Tragédies de *Senèque*, qui eſt toujours ſi enflé ſur des choſes les plus communes, qu'il ſort du naturel & du vraiſemblable.

Le ſtile de *Senèque* a déjà été ſi critiqué par les plus ſavans Poëtes, que l'on devroit bien plutôt prendre pour modèles les Auteurs Tragiques de la Grèce, qui ont employé des expreſſions nobles & ſans artifice, & non pas des penſées enflées & bruyantes.

Les Poëtes François modernes ont été critiqués aſſez vivement ſur cet article par *Riccoboni* dans ſa *Diſſertation ſur la Tragédie moderne*, & par un autre Ecrivain Italien anonyme dans le *Paragone della Poeſia Tragica*, comme auſſi par le Sieur *Bacelli* dans la Préface de la *Mérope* de *Maffei*. Que ces trois Etrangers ayent critiqué les Poëtes Tragiques François, cela ne me paroit pas extraordinaire; mais que l'on examine les ſentimens de Mr. de *Fénelon* ſur la Poëſie Tragique, que j'ai ajoutés à la fin de ma Tragédie, & l'on trouvera qu'entr' autres choſes il leur reproche cette faute. Le P. *Brumoy* dans ſon *Théatre des Grecs* en fait autant en pluſieurs endroits; mais *Horace* l'avoit fait longtems auparavant, lorſqu'il dit,

Et tragicus plerumque dolet, &c.

Voilà comme le Poëte Tragique doit faire parler *Télèphe*, d'un ſtile ſimple. Lorſqu'il l'expoſe comme un Prince proſcrit & malheureux, il doit rejetter loin de lui la ſublimité du langage, & toute enflure dans les penſées & dans les mots, s'il veut porter

ter le Spectateur à la compassion C'est ce que *Senèque* n'a pas cru, & c'est à quoi *Lobenstein* (1) n'a pas pris garde.

La véritable règle du Stile Tragique n'est que la vraisemblance, & le devoir indispensable du Poëte est de s'en tenir au naturel. *Horace* dit,

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo,
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces.

Comment aurois-je suivi cette règle, si j'avois fait parler le jeune Porcius comme Caton? ou Pharnace, esprit bas, rampant & malitieux? ou comme César? Ne faut-il pas que la différence de leur caractère se manifeste dans leurs paroles? Les personnages de la Tragédie ne sont point des Poëtes si riches en imaginations d'esprit, qui puissent parler & penser avec l'artifice de *Senèque* & de *Lobenstein*, que tout le monde desaprouve. Ce sont des hommes, qui suivant la condition de leur état, de leur âge, de leur sexe, de leur fortune & de leur caractère, font usage d'un langage qui leur est convenable: il faut donc selon *Horace*:

. . . . . *Ne forte feniles*
Mandentur juveni partes, pueroque virili;
Semper in adjunctis ævoque morabitur aptis.

Ce-

(1) Excellent Poëte Allemand de la prémière réforme.

Cela peut ſuffire, je crois, pour répondre au prémier point de critique ſur cet article. Quant aux expreſſions de Porcius & de Pharnace que l'on a jugé trop baſſes, je répons, à l'égard de la dernière Scène où Portius ne ſe reſſemble plus, puiſqu'il a oublié ſon prémier courage, & veut faire porter le corps de ſon père à Céſar, lorſqu'il dit:

" Venez, portez le corps mort à la pré-
„ ſence de Céſar: que ſait-on ſi la dureté
„ de ſon cœur ne s'amollira point, voyant
„ ce *Héros noyé dans ſon ſang* ? " En effet Porcius n'eſt plus ſemblable à lui-même; mais il ne pouvoit pas l'être, étant un jeune homme, & ſur-tout dans une pareille circonſtance. Car ſi je l'avois fait tel que l'on dépeint ſon père, comment auroit-il reſſemblé à un jeune homme? Pour le faire il auroit fallu que je ne fuſſe pas ce qu'*Horace* nous dit, en nous traçant le caractère de la Jeuneſſe. Il nous a peint en un ſeul vers la férocité, le tumulte des paſſions & l'inconſtance,

Sublimis, cupidiſque & amata relinquere pernix.

Porcius fait connoître à merveille ces trois qualités. Il eſt fier pendant que ſon père vit encore, & qu'il peut compter ſur ſon appui; c'eſt pour cette raiſon qu'il s'oppoſe à Pharnace avec tant de chaleur & de fermeté: il eſt furieux dans la paſſion pour l'amour d'Arſène, & il eſt inconſtant à la fin:

fin : car après avoir répondu avec fermeté aux instructions que son père lui donne, qu'il ne manquera jamais de suivre le genre de vie qu'il lui prescrit, il quite cependant à la fin un dessein si louable, & la mort de son père l'ayant consterné, il aime mieux gagner César par la douceur. Voilà le vrai caractère d'un jeune homme, tel que la nature & l'expérience nous le font connoitre.

On me critique d'avoir fait la faute que j'ai reproché à *Addisson*, en faisant dans la troisième Scène du second Acte partir Arsène sans répondre à Porcius, qui lui promet d'être son défenseur contre Pharnace. Qu'y a-t-il de si étonnant à cela, sur tout lorsqu'on voit arriver Pharnace, qui est le prétendu meurtrier de son frère, qui l'importune d'un amour qu'elle n'approuve point, & qu'elle fuit autant qu'elle peut?

J'ai altéré le caractère de Caton, me reproche-t-il encore; & mon Critique pense que c'est à l'endroit où Caton se rejouit de la vie de sa fille, qu'il croyoit morte. On dit que Caton n'en devoit pas être ému au point d'en être transporté, ce qui paroit par la demande quatre fois réitérée qu'il en fait. Mais je demande si Caton, malgré toute sa Philosophie, n'est pas toujours homme? Les Stoïques disoient bien que la tendresse d'un père ne s'étouffe pas tout-à-fait. L'Empereur Marc-Aurèle versa des larmes à la mort d'un de ses Maitres; & parce que ses Courtisans lui demandèrent

rent ſi cela convenoit à un Céſar auſſi-bien qu'à un Philoſophe, il leur répondit: *Permettez-moi, je vous prie, d'être homme auſſi pour une fois.* Pourquoi donc Caton n'en devroit-il pas avoir la permiſſion ? Les Stoïques ſe préparoient pour s'oppoſer aux évènemens les plus funeſtes ; & c'eſt en partie pour cela, & en partie parce que ſon fils Marcus étoit mort glorieuſement, qu'il en reçoit tranquillement la nouvelle, & même avec une eſpèce de plaiſir : mais toute la Philoſophie ne ſauroit ſe prévenir pour qu'un père reçoive tranquillement la nouvelle de la vie d'une fille qu'il avoit cru morte ; & en pareil cas, on doit permettre à Caton de devenir homme pour quelques inſtans.

Au reſte, ſi j'avois fait tutoyer les uns & les autres des perſonnages de ma Tragédie, j'aurois cru que nos Allemans en auroient été bleſſés. En effet, ſi nous entendions un inférieur dire, *Quant à toi, mon Prince*, &c. ou le fils à ſon père, *Je te dirai, mon père*, &c. nous ne le ſouffririons pas, & c'eſt ce qui m'a fait chercher un milieu convenable, en me ſervant alternativement, & ſelon le cas, du *vous* & du *toi*. Cependant, je l'avoue, j'aurois mieux fait ſi je m'étois toujours ſervi de ce dernier. Si dans la ſuite je faiſois une Tragédie, je me ferois une règle de m'en ſervir, comme auſſi d'y expoſer la noble ſimplicité des anciennes mœurs, au moins pour la faire admirer ſur la Scène : d'autres per-

perfectionneront ce que j'ai si foiblement entamé,

. . . . . *Fungar vice cotis, acutum*
Reddere quæ ferrum valet, exors ipsa secandi.

Il y a aussi une addition des réponses de l'Auteur à une critique qui lui a été faite après l'impression de sa Lettre : il se défend à merveille de ce qu'on lui avoit reproché de n'avoir pas fait mourir Caton tout-à-fait, comme l'Histoire nous l'apprend : on auroit voulu qu'il se fût déchiré les entrailles : & notre Poëte, par de bonnes raisons, fait sentir l'impossibilité de le faire même en récit.

Au reste je me flatte d'avoir bien jugé au commencement, lorsque j'ai dit que l'on pouvoit tirer quelque avantage des réflexions de Mr. *Gottsched*, qui me paroissent fort solides. Quant au Public, s'il ne faisoit qu'apprendre qu'en Allemagne on pense aussi juste qu'ailleurs, & que le Théatre & les Règles ne leur sont point étrangères, il me paroit qu'il n'y aura rien perdu.

J'ai cru que le Public pourroit souhaiter de savoir le nombre & la qualité des Pièces de Théatre d'*Hannsachs*, prémier Poëte Dramatique Allemand ; & de même que l'on pourroit être curieux de connoitre les Drames des Poëtes Germaniques de la prémière réforme, *Opitz*, *Gryphius* & *Lohenstein*, dont j'ai parlé.

TRA-

TRAGEDIES ET COMEDIES

d'HANNSSACHS (1), *depuis* 1516 *juſqu'à* 1558.

Adam & Eve.
Virginie.
Giſmunde.
Abſalon.
Caron de *Lucien.*
Les ſix Athlètes.
Jocaſte.
Les deux Chevaliers de Bourgogne.
La fauſſe Imperatrice.
L'Imperatrice innocente.
L'Eliſabeth.
Les Enfans inégaux d'Eve.
Jacob & Eſaü.
Eſther.
Tobie.
Le Meſſias.
Griſelde.
Palidis.
L'Avare & le Libéral.

L'En-

(1) Ce Poëte eſt mort l'an 1567, âgé de 81 ans: ſes Ouvrages ont été imprimés à Nuremberg, l'an 1570.

L'Enfant Prodigue.
Junon & Jupiter.
Job.
Judith.
Jugement de Salomon.
Le Riche mourant.
Stultitia Erasmi.
Judicium Paridis.
Ménechmes de *Plaute.*
Henno.
Les demi-Amis.
La Reine de France.
L'Imperatrice exilée.
Mutius Scévola.
Olivier & Artus.
Le Chevalier Galmi.
La Bianceffora.
La Violanta.

PIECES DE THEATRE
DE MARTIN OPITZ.

Daphné.
Antigone de *Sophocle.*
Les Trojanes de *Senèque.*
Judith.

PIECES DE THEATRE
D'ANDRE' GRYPHIUS.

TRAGEDIES.

Léon d'Arménie.
Catherine de Géorgie.
Cardénio & Célinde.
Charles Stuart.
La mort de Papinian.
La Mère conſtante.
Les Gibéonites.

COMEDIES.

La Nourice.
Le Berger errant.
Piaſte.

FARCES.

Pétez Squens.
Horribilicribrifax.

PIECES DE THEATRE
DE LOHENSTEIN.

Cléopatra.
Sophonisbe.
Ibrahim Baſſa.
Agrippina.
Epicharis.

PEN-

PENSEES

SUR

LA DECLAMATION.

CElui qui n'eſt pas deſtiné à s'exercer dans un Art, ne peut être blâmé s'il en ignore les principes; mais celui qui le fait par profeſſion, eſt reſponſable à la République s'il n'en ſait pas à fond la théorie & la pratique. Les différens emplois dont les hommes ſont chargés dans la Vie Civile, ſont les effets de la Providence qui nous conduit; & c'eſt un crime d'en ignorer la moindre connoiſſance, ou d'en négliger la plus parfaite acquiſition.

L'expérience nous démontre cependant, qu'il y a des hommes qui regardent l'Art qu'ils exercent comme le tiran de leurs inclinations, & qui reprochent à la Fortune de les avoir aſſujettis à un travail pour lequel ils ſe ſentent de l'averſion, & que faute de talens ils ne peuvent ſoutenir avec honneur. Delà vient qu'on trouve quantité de perſonnes qui négligent leur profeſſion, & qui en ignorent les principes &

les règles, en l'exerçant cependant toute leur vie.

Il seroit aisé de démontrer l'injustice d'un pareil procédé. L'Histoire des Grands Hommes dans les Sciences & dans les Beaux Arts nous présente nombre d'exemples qui nous persuadent du contraire : on a vu très souvent, & on le voit tous les jours, qu'un homme à qui la Nature n'a point donné les talens nécessaires, ni d'inclination pour l'exercice de la profession qu'il a embrassée, parvient avec le travail presque au même degré de perfection que celui qui y est porté par goût, & à qui la Nature a prodigué tous ses dons.

Parmi les Arts il y en a un qui est abandonné, ou négligé dès le premier instant qu'une personne en fait essai, & qu'elle s'apperçoit qu'elle n'a pas les talens que la profession exige. On s'imagine qu'il est impossible d'acquérir les dispositions qu'on n'a pas, ou de corriger les défauts qu'on a, & de surmonter les difficultés qu'on y rencontre. C'est l'*Art de la Déclamation* : tout le monde sait cependant que *Démosthène* est un témoin irrecusable pour faire rougir les lâches, & un excellent modèle pour encourager les laborieux.

L'Art de la Déclamation consiste à joindre à une prononciation variée l'expression du geste, pour mieux faire sentir toute la force de la pensée.

Il ne suffit pas à un Orateur d'avoir une belle voix, & un mouvement noble & gracieux

cieux pour remplir tous ſes devoirs à l'égard de la Déclamation. Tous les jours on voit des Orateurs, qui, avec toutes ces parties, ont vieilli dans de mauvaiſes façons de déclamer, faute d'avoir ſongé que la Nature ne polit pas les Diamans en les formant, & qu'ils ne brillent qu'à force de travail.

Si l'on pouvoit ſuivre les progrès des plus grands Orateurs de notre ſiècle, on ſauroit, j'en ſuis ſûr, que pluſieurs entr'eux ont commencé très foiblement, & même avec des façons deſagréables; & que ce n'eſt que par une grande étude, & par un long travail, qu'ils ont réformé des défauts monſtrueux dans leur Déclamation. Les grands Maitres de l'Antiquité * ſont regardés par bien des gens comme des Légiſlateurs peu reſpectables; & quoique les Savans les eſtiment, la plupart des Orateurs ne les ſuivent point: comme ſi l'on pouvoit penſer autrement qu'eux, ſans s'écarter des grands principes de la vérité. Les gens d'eſprit ont ſenti, en les liſant, que leurs préceptes n'ont fait que leur répéter, le plus ſouvent, ce que l'ame leur avoit dit d'avance: on peut quelquefois trouver les mêmes idées qui s'étoient préſentées aux Anciens après un examen ſérieux, & c'eſt ce qui a fait penſer à quelques Modernes qu'il eſt inutile de les lire: mais je ſoutiens que c'eſt juſtement pour cela qu'il faut les étudier.

Il

* *Cicéron, Quintilien.*

Il eſt vrai que lorſqu'on raiſonne ſur un Art qui ne prend ſes principes que de la pure Nature, une perſonne peut l'apprendre d'elle-même, quelque médiocre que ſoit ſa conception; mais cela ne ſe peut que juſqu'à un certain point: car quoiqu'il ſoit vrai qu'en fait de Déclamation, l'Ignorant trouve dans le fond de ſon ame le principe qui lui fait concevoir les prémières vérités de ce grand Art; cependant, s'il veut les approfondir, il aura beſoin d'un guide qui lui donne des connoiſſances auxquelles ſon eſprit peu formé ne pouvoit atteindre. D'un autre côté, l'Homme de génie ne doit pas éviter de les lire ces anciens Maitres, parce qu'outre qu'ils abrègent du chemin à l'imagination, ils fourniſſent encore des idées pour en raiſonner.

L'*Eloquence* & la *Déclamation* ont été néceſſaires & en uſage depuis les tems les plus reculés, elles ont civiliſé les Peuples les plus barbares, & ont toujours été en grande eſtime parmi les plus polis. Cet Art de déclamer eſt appellé l'*Eloquence extérieure*: en effet, les argumens les plus forts & les plus vrais, étant lus ſeulement ſur le papier, n'auront jamais la même force que nous y ſentons, lorſque la voix vivante les anime avec juſteſſe par une belle Déclamation; & il faut convenir que toutes les deux enſemble forment le parfait Orateur.

Ceux qui ne ſont qu'Apprentifs dans l'Art de la Déclamation, ne devroient jamais nous expoſer à la néceſſité de les entendre;

dre; car, s'il étoit poſſible, il faudroit être Maitre la prémière fois que l'on ſe préſente pour parler en public. Je ne ſai pas s'il y a dans la vie rien de plus pénible que d'entendre un Diſcours mal déclamé: on peut ſe diſpenſer de faire une longue ſéance devant un mauvais Tableau, devant une Statue dont les proportions ſeront bizarres & choquantes, &c.; mais lorſqu'on entre dans une Aſſemblée pour entendre un Diſcours, la bienſéance vous engage à l'écouter du commencement juſqu'à la fin, & malheureuſement cela n'arrive que trop ſouvent par les occaſions fréquentes, & par le nombre conſidérable de perſonnes qui exercent cet Art. Les Orateurs Sacrés, le Barreau, les Académies, les Collèges, la Sorbonne, les Sociétés ſavantes, les Converſations, les Diſputes, les Ecrivains ſur tant de matières, les Théatres publics, les particuliers, tout engage dans la vie à ſavoir l'Art de la Déclamation.

C'eſt une erreur de s'imaginer que parmi les différens états que je viens de nommer, il y en ait quelques-uns qui n'ayent pas beſoin de ſavoir cet Art. Les Ecrivains même qui ne paroiſſent qu'à l'impreſſion, n'en ſont pas exempts. Il n'y a point d'Auteur qui n'ait des amis, & qui, avant que de livrer ſon Ouvrage au jugement du Public, ne raſſemble différentes perſonnes auxquelles il fait la lecture de ſon manuſcrit, pour ſavoir à peu près l'effet qu'il fera lorſqu'il paroîtra au jour. Pour les Ou-

vrages de Poëſie, il ne faut pas en douter un inſtant; car Meſſieurs les Poëtes aiment à prôner leurs vers par toute la ville, ſans intention même de les imprimer: les uns & les autres ſont donc dans l'obligation de ſavoir déclamer. La mauvaiſe façon de s'énoncer, jette les Auditeurs dans une langueur & dans un ennui qui ne préſage aux Auteurs qu'un ſuccès très douteux d'un Ouvrage (excellent quelquefois) parce qu'ils n'ont pas l'art de le faire ſentir.

Je ſai bien que parmi les Anciens (que nous ne pouvons pas refuſer pour nos Maîtres dans l'Art de la Déclamation) les mauvais Orateurs n'étoient pas rares: ainſi l'on pourroit me répondre, qu'il n'eſt pas étonnant qu'il arrive la même choſe de notre tems. J'en conviens, & je n'en ſuis pas étonné d'une certaine façon: mais cette vérité ne peut excuſer ceux qui n'étant pas nés avec les talens naturels pour la Déclamation, l'exercent cependant ſans ſe donner la peine de les acquérir.

Au reſte, je renferme ſous l'*Art de la Déclamation*, tout ce qui eſt du reſſort de la langue qui articule & qui parle: il n'y a point de diſcours ſi familier, ni de converſation ſi ſimple & ſi paiſible, qui n'ait ſes inflexions de voix marquées par la Nature même; & c'eſt une erreur de croire qu'un Académicien, par exemple, ne ſoit point obligé de ſavoir déclamer, attendu que tout ce qu'on lit dans ces Aſſemblées, n'eſt que dans le ton ſimple & preſque familier.

Je

Je ſoutiens au contraire, qu'il n'y a pas de diſcours familier, qui, dans les tons qui lui ſont convenables, en ſoit exemt. Il n'y a perſonne au monde qui ne ſoit obligé de chercher ces tons avec attention, & pour la moindre choſe qu'on prononce, ſi l'on veut que ce que l'on dit faſſe l'impreſſion qu'il doit faire.

Je ne détaillerai point cette variété immenſe d'inflexions dont la voix eſt ſuſceptible, & qu'on eſt obligé d'employer dans les différentes occaſions pour rendre avec juſteſſe tant de penſées innombrables. Je ſuis perſuadé que tout ce que l'on peut écrire là-deſſus ne ſuffiroit jamais au beſoin, & qu'il eſt preſque impoſſible de remplir le ſujet. Si Quintilien, à propos de l'action de l'Orateur, dit qu'il ne faut pas qu'il s'en tienne toujours aux préceptes, mais qu'il doit prendre conſeil de ſon naturel *, je crois pouvoir dire la même choſe ſur l'article des inflexions de la voix: je penſe même qu'il eſt inutile d'en donner des règles, parce que, généralement parlant, ces inflexions ſont à l'infini & n'ont point de règles ſures, ſi chacun ſuivant ſon naturel grave ou léger, doux ou véhément, les diverſifie à proportion.

La Nature ne s'eſt jamais répétée en formant les hommes, pas même dans les plus petites parties du corps: non ſeulement on ne trouve que très rarement deux viſ-

ges

* *Quint. in Pronuntiatione lib. 11. cap. 3. §. 6.*

ges qui ſe reſſemblent, mais on n'en trouve jamais qui ſoient parfaitement reſſemblans juſqu'à pouvoir dire que c'eſt la même choſe: de même on ne trouvera jamais dans deux perſonnes les yeux, les mains, la bouche, les oreilles, le nez, qui ſoient reſſemblans, ni par la couleur, ni par la forme, ni par la proportion. Cette admirable opération du Père de la Nature, qui a rendu la forme des corps humains ſi diſſemblable dans le tout & dans ſes parties, nous conduit naturellement à une autre réflexion. Parmi ces variétés ſurprenantes, on remarque entr'autres que jamais la voix des hommes ne ſe reſſemble: cette inégalité ne peut venir que de la différence qu'il y a des uns aux autres dans la conſtruction des organes intérieurs. Or comment peut-on s'imaginer de preſcrire des tons certains & convenables à tant de millions d'hommes, dont chacun a une voix différente, & dont chacun en fera uſage ſuivant ſon *naturel*? Ce ſeroit bien aſſez de marquer en général ces tons, pour le triſte, pour l'enjoué, pour le furieux, & pour tout le reſte: je crois même qu'il eſt inutile d'en tracer des exemples par écrit, il faut néceſſairement les donner de vive voix, & que la pratique d'un habile Maitre en faſſe ſentir toute la fineſſe.

Si nous pouvions pénétrer dans le fond de notre ame, & l'examiner à découvert, nous n'aurions pas de peine à trouver ces tons: elle les renferme tous, puiſqu'ils lui

lui ſont néceſſaires pour nous communiquer les perfections admirables dont l'Auteur de la Nature l'a rendue dépoſitaire: mais comme la matière qui l'enveloppe eſt un obſtacle à notre ame pour ſe communiquer, il faut lui faire prendre l'eſſor, & la débaraſſer, autant qu'on le peut, de la matière qui la gêne. Pour y réuſſir juſqu'à un certain point, je crois qu'il faut auparavant affranchir notre eſprit de l'eſclavage de nos ſens. Cette opération, quoique très violente, ne nous eſt pas étrangère.

L'enthouſiaſme des Poëtes, & les profondes réflexions des Savans dans le tems qu'ils compoſent, ne ſont que l'effet d'un grand recueillement de leur eſprit, qui examine la ſource des ſentimens intérieurs & des paſſions de l'ame: c'eſt alors qu'ils voient la colère, la compaſſion, la vengeance, la tendreſſe, & le reſte des paſſions en elles-mêmes: en ſorte que la peinture qu'ils en font enſuite, eſt tellement vive & véritable, que les Lecteurs n'y trouvent rien à retrancher, ni à ajouter.

On s'étonne de ſurprendre quelquefois ces hommes dans le moment de l'enthouſiaſme, & de les trouver comme des ſtupides, ſans oreilles pour entendre, & ſans yeux pour voir. On les regarde comme des foux: on les réveille enfin, & en les tirant de la méditation où ils étoient plongés, on leur fait perdre tout d'un coup

des

des vues & des idées qu'ils venoient d'appercevoir après un long travail. Quelle perte ! elle eſt preſque toujours irréparable : car il arrive très ſouvent que les Savans ou les Poëtes ne ſe rappellent plus de leur vie ces vues ni ces penſées, & ne retrouvent plus ce moment précieux où, lorſqu'on les a détournés, ils liſoient dans leur ame.

Les Anciens ont appellé la Poëſie un Langage Divin ; & la raiſon que les Modernes en donnent, c'eſt parce que les prémiers Théologiens des Payens ont été Poëtes, qu'ils n'ont parlé des Dieux qu'en Vers ; & enfin parce que la Poëſie étoit le langage ordinaire des Oracles. Mais nous qui n'avons pas la même croyance des Payens, d'où vient que nous appellons la belle Poëſie un Langage Divin auſſi-bien qu'eux ? Pour moi, je ſuis perſuadé que la prémière raiſon, tant pour les Anciens que pour les Modernes, vient de ce qu'on a regardé la Poëſie comme un langage qui eſt au-deſſus de l'Humanité ; puiſqu'en effet, lorſque le Poëte par ſon enthouſiaſme parvient à parler le langage de l'ame, nous entendons quelque choſe qui nous ſurprend, & qui nous force à le caractériſer de Divin.

Or comment pourroit-on réciter ou déclamer de tels Ouvrages, autrement qu'avec les tons de l'ame auſſi ? C'eſt pour cela qu'il me paroit inévitable que les Orateurs, les Savans, les Poëtes, &c. entrent auſſi

en

en enthousiasme en déclamant, de la même façon qu'ils ont fait en composant. Si l'ame qui en a inspiré les pensées en dicte pareillement la prononciation, les tons seront vrais & variés à l'infini, depuis l'héroïque le plus élevé, jusqu'au familier le plus simple. On sent aisément que les efforts pour entrer dans l'enthousiasme de la Déclamation, ne peuvent pas être si violens que ceux dont on s'est servi pour composer: la façon de le faire est naturelle, & nous la voyons pratiquer tous les jours, du moins en apparence.

Il n'y a point d'Orateur, qui, après avoir salué ses Auditeurs, ne soit quelques instans immobile & sans rien dire: très souvent il ferme les yeux: on croit ordinairement que c'est pour donner le tems aux Spectateurs de se composer, pour qu'ils soient en état de l'entendre avec plus d'attention: je pense même que le plus grand nombre des Orateurs ne le font qu'à cette intention: les uns & les autres sont dans l'erreur. Les momens que l'Orateur se donne, il ne doit les employer qu'à se recueillir: une minute lui suffit pour oublier toute la Nature, & pour se remplir uniquement de son sujet. Si après avoir fermé les yeux dans le tems de son silence, il vient à les ouvrir lorsqu'il veut commencer son Discours, quoiqu'il paroisse regarder tout le monde, il n'envisage personne en particulier; & si par hazard son regard s'arrête sur quelqu'un, il ne le distingue point, & c'est

c'eſt peut-être l'inſtant le plus fort de ſon recueillement. C'eſt alors qu'en commençant ſon Diſcours (de quelque nature qu'il ſoit) il ſera entré en enthouſiaſme autant qu'il le faut pour déclamer avec les tons de l'ame.

Ce n'eſt pas au hazard que l'on dit communément, *Cet Orateur n'anime pas ce qu'il dit*, ou, *Il y a quelques endroits dans cet Ouvrage qu'il faudroit animer*. C'eſt parce que l'enthouſiaſme en queſtion manque à l'un & à l'autre, & que celui qui a écrit, auſſi-bien que celui qui a parlé, n'ont pas tâché, par de puiſſans efforts, de s'*animer*; c'eſt-à-dire, de parler ou d'écrire ſuivant les ſentimens de leur ame toute pure, & détachée, pour ainſi dire, de la matière.

La parole n'eſt pas le ſeul moyen dont ſe ſert l'Art de la Déclamation pour exprimer les ſentimens de l'ame. La Nature a mis dans les yeux des expreſſions convenables, pour être auſſi les interprètes de ces mêmes ſentimens; & l'on peut dire que dans la Déclamation, les yeux occupent la plus belle place. Cicéron & Quintilien ne les ont pas oubliés; & cependant combien voyons-nous d'Orateurs qui ſeroient peut-être parfaits, s'ils ne déclamoient pas la moitié du tems les yeux fermés? De quelque façon que cela arrive dans l'Orateur, ſoit par la crainte qu'il a de ſe diſtraire, ne ſe fiant point à ſa mémoire, ſoit par une fineſſe de l'Art, qui peut lui ſuggérer de fermer les yeux

pour

pour un inſtant, pour qu'en les ouvrant après, ils devancent comme des éclairs, la foudre que l'Orateur eſt prêt à lancer par la force de ſon expreſſion, ce qui eſt à la vérité un grand coup de Maître, je ne conſeille pas cependant aux Orateurs de s'en faire une habitude: ſoit précaution, ou artifice, cela peut devenir également dangereux; car en fermant ſouvent les yeux, l'expreſſion perd une grande partie de ſa force.

Il eſt donc indiſpenſable de joindre les yeux à l'enthouſiaſme de la Déclamation; parce qu'il eſt certain que les yeux expriment le moindre des ſentimens de notre ame: on peut dire même que ſans l'expreſſion muette des yeux, la parole ne pourra jamais ſuffire à l'expreſſion, preſque Divine, que l'ame exige de nous; & nous ne devons pas douter un inſtant, que nos yeux n'y contribuent, depuis la plus grande juſqu'à la plus petite des parties, à l'infini de cette même expreſſion. En les examinant avec attention, nous trouverons que nos yeux, ſans même emprunter le ſecours de la parole, expriment la crainte, la fureur, la honte, la hardieſſe, l'ironie, la tendreſſe, l'indifférence, l'envie, la joie, la douleur, & le nombre inexprimable des ſentimens de notre ame.

Si l'Orateur eſt profond dans ſon Art, il ne ſera pas content d'accompagner ſeulement la parole avec l'expreſſion des yeux, il fera que celle-ci précède l'autre d'un in-

inſtant. Par exemple, dans une période qui doit commencer par l'éclat d'une violente colère, ſi l'Orateur, dans la petite poſe qu'il fait à l'Art, avant que de parler, d'exprimer la colère par un ſeul regard, il préviendra ſi bien le Spectateur de ce qu'il va lui dire, qu'il le fera entrer tout d'un coup dans des diſpoſitions, qui par la ſuite du Diſcours lui feront recevoir plus aiſément les impreſſions que l'on demande. C'eſt la même choſe de toutes les autres paſſions.

Parmi les opérations expreſſives des yeux, il y en a une de très grande conſéquence. L'Orateur doit bien ſe garder de s'exciter aux larmes, mais auſſi il ne doit pas faire le moindre effort pour les arrêter, ſi elles viennent naturellement. Lorſqu'on veut pleurer par force, on fait des grimaces qui choquent, ou qui font rire; mais lorſqu'on pleure ſans le vouloir, il arrive rarement, que les grimaces que l'on peut faire ſoient deſagréables. Les Orateurs qui s'étudient à pleurer, ne ſont pas pénétrés de ce qu'ils diſent; car lorſque c'eſt l'ame qui parle, les larmes n'ont pas beſoin des opérations de la machine pour couler. Dans le prémier cas on connoît l'artifice, & les larmes ne ſont point d'effet: dans le ſecond, elles touchent, & emportent les ſuffrages des Spectateurs.

On ne ſauroit ſe perſuader que le reſte du viſage ne jouiſſe de la faculté glorieuſe des yeux, pour exprimer les ſentimens de l'ame:

l'ame : le reſte du viſage y contribue ſi bien, que la parole & les yeux ont extrêmement beſoin de ſon ſecours pour parvenir à leur but. Un viſage inaltérable n'eſt pas une choſe bien rare à trouver dans un Orateur, & nous entendons tous les jours les Spectateurs s'en plaindre, en diſant, *c'eſt un viſage qui ne dit rien.* La parole du viſage conſiſte dans les muſcles dont il eſt fourni, & dans le ſang qui l'anime : les les muſcles & le ſang, lorſqu'ils ſont mis en action, expriment très ſenſiblement, par la couleur & par le mouvement, nos ſentimens intérieurs; & non ſeulement le viſage accompagne l'expreſſion de la voix, mais il parle encore tout ſeul. Le ſavant Racine s'en ſervit bien à propos dans *Mitridate*, lorſqu'il fait dire à *Monime*, *Seigneur vous changez de viſage*? Le Poëte nous expoſe dans cette ſituation Mitridate, qui diſſimule le trouble de ſon ame, & qui ne parle point, pour ne pas donner à Monime le moindre ſoupçon : mais en même tems, comme le Poëte vouloit que malgré l'adreſſe de Mitridate Monime ſe doutât de ce qui ſe paſſoit en lui, il ſe ſert de l'expreſſion muette du viſage. Il faut avouer que c'eſt un grand coup de Maitre en fait de Théatre, & qui nous apprend juſqu'où l'on peut aller, lorſque l'on ſuit toujours la Nature de près. Je remarque auſſi, qu'il falloit que Racine fût bien ſûr de ſon fait, pour l'habile exécution du Comédien qui jouoit le rôle de Mitridate;

il lui avoit comme preſcrit l'inſtant où ſon viſage devoit changer, ce qui n'eſt pas ſi aiſé à faire. Je penſe que les plus grands Acteurs de Théatre doivent trembler, lorſque ce moment approche; car ils ſont dans le riſque, ou de ne point du tout changer de viſage, ou de faire une grimace. Ce paſſage de Racine eſt une belle inſtruction à tous les Comédiens: car il ne leur ſuffit pas d'écouter l'Acteur qui parle, il faut encore entrer ſi vivement dans ce qu'on leur dit, que pour faire connoitre l'impreſſion qu'a fait ſur eux ce qu'ils viennent d'entendre, il eſt néceſſaire qu'ils changent de viſage, même ſans parler. Or ſi le viſage parle tout ſeul, à plus forte raiſon doit-on ſe perſuader qu'il accompagne l'expreſſion de la voix.

Il faut cependant ſur ce point prendre bien garde, & diſtinguer la différence qu'il y a entre le changement du viſage qui exprime les ſentimens de l'ame, & les grimaces de ceux qui *jouent du viſage*: le prémier eſt du reſſort de l'Orateur, mais les autres ſont l'apanage du Scaramouche. Celui qui entrera fortement dans l'enthouſiaſme néceſſaire, & qui déclamera dans les tons de l'ame, parviendra à faire que ſon viſage réponde & accompagne les expreſſions de la parole, par les changemens de couleur que le ſang lui prêtera, & par les mouvemens diverſifiés que les muſcles lui fourniront. Cet accompagnement des yeux

yeux & du reſte du viſage eſt indiſpenſable à l'expreſſion, autant que l'accompagnement des inſtrumens peut l'être à une belle voix qui chante : ſi les yeux & le viſage n'accompagnent pas la Déclamation, c'eſt comme ſi le Violon & la Baſſe qui devroient accompagner la voix s'arrêtoient : le plaiſir de la Muſique diminue, & l'effet de l'expreſſion s'affoiblit.

Si les mouvemens du corps & des bras ne tiennent pas une place auſſi honorable que celle des yeux & du viſage dans l'Art de la Déclamation, ils ne ſont pas pour cela inutiles ni mépriſables. Un parfait Orateur deſtitué de l'avantage d'un maintien noble, & d'un geſte gracieux, perd beaucoup de ſon mérite : les bras ont leur éloquence, auſſi-bien que le viſage ; & l'enthouſiaſme de cet Art, lorſqu'il eſt vif, s'il n'ajoute pas des graces à la Nature ſur l'article des bras, il lui donne du moins de la force. Car je ne diſconviens pas que c'eſt de la Nature ſeule qu'on a le don de les remuer avec dignité & avec grace. C'eſt un droit de la Nature de conſtruire les corps humains ſelon qu'il lui plaît. On voit deux perſonnes qui ſont également bien faites, & dont cependant l'une eſt très diſgracieuſe dans ſes mouvemens & dans tout ce qu'elle fait, & l'autre au contraire très agréable. S'il arrivoit qu'un Orateur n'eût pas de la Nature le don de bien porter ſes bras, il lui manqueroit une choſe très eſſentielle. Toute la peine qu'il pour-

roit se donner avec le secours d'un miroir, & toute son étude, ne lui feroient acquérir que de l'affectation dans les bras, & non pas de la vérité; & quoique l'on dise que Démosthène consultoit un miroir pour composer ses mouvemens, j'en juge moi tout différemment. Que sait-on si le soin qu'il se donnoit, n'étoit pas plutôt pour perfectionner les talens qu'il avoit, que pour chercher comme les autres des talens qu'ils ne possèdent point; & s'il ne le faisoit pas plutôt pour augmenter les agrémens de sa Déclamation, que pour en corriger les défauts?

L'Orateur qui se trouve dans le cas d'avoir un geste défectueux, au-lieu de s'étudier à donner de l'action à ses bras, doit se gêner au contraire à ne les point remuer du tout: son application doit se tourner du côté de la Déclamation, qu'il doit s'efforcer de porter au plus haut degré de perfection qu'il lui sera possible. S'il parvient à déclamer dans l'enthousiasme des tons de l'ame, alors il remuera les bras sans s'en appercevoir; parce que ce sera l'ame qui les y forcera, & ses gestes ne porteront jamais à faux.

Quant à celui qui par prédilection de cette même Nature se trouvera bien partagé sur ce point, s'il n'a pas besoin d'étudier ses gestes, il est obligé du moins de prendre bien garde à ne les pas prodiguer. Il lui arrivera ce que l'on blâme si fort dans certains Orateurs, qui ayant une poitrine forte

forte & une voix ſonore, l'élèvent continuellement avec violence, de façon qu'ils perdent le grand mérite de donner aux expreſſions la variété des tons qui eſt ſi néceſſaire pour la peinture, & pour l'intelligence des penſées: de même celui qui ne ménage point ſes geſtes, fatiguera la vue des Spectateurs juſqu'à les diſtraire & les empêcher d'entendre.

Les tons de l'expreſſion, & les mouvemens du corps & des bras ſont d'une parfaite intelligence, & marchent toujours conjointement: ils agiſſent avec une telle harmonie, que ſi l'un ſe dérange, la faute en rejaillit ſur l'autre; & la perfection de l'un des deux, ne peut pas le garantir du dommage qui réſulte du défaut de l'autre. En effet, comment les yeux des Spectateurs peuvent-ils, par exemple, être affectés agréablement par le mouvement noble & gracieux du corps & des bras, & ſe diſpoſer à communiquer à l'ame le plaiſir qu'ils devroient naturellement en reſſentir, ſi dans le même inſtant les oreilles qui ſont bleſſées des tons de l'Orateur portent à l'ame une ſenſation tout-à-fait différente de celle que les yeux ſe préparoient à lui porter?

Depuis la plus petite juſqu'à la plus grande des parties que l'on voit dans la conſtruction du corps humain, tout nous découvre le divin Ouvrier qui forma ce chef-d'œuvre des créatures. Or nous voyons que par la diſpoſition de la Nature,

nous ſommes contraints à faire que toutes ces parties du corps concourent dans l'Art de la Déclamation. Il n'en eſt pas de même dans les autres Arts, ni dans les Mécaniques : la Peinture, par exemple, n'occupe point une partie de nos ſens, & l'on peut, en peignant, parler, écouter, chanter, &c. & ainſi des autres. Dans l'Art de la Déclamation, juſqu'à la penſée nous eſt interdite; & ſi cette opération de l'eſprit, qui a un empire abſolu ſur notre volonté, & qui nous diſtrait malgré nous, vient nous ſurprendre dans le tems qu'on déclame, elle en eſt repouſſée malgré elle ; car la Déclamation la force à ſortir de notre tête, ne pouvant pas agir en ſa compagnie. Nous ne ſommes pas de même les maîtres de la penſée dans les autres opérations humaines, pendant leſquelles les penſées ſe ſuccèdent les unes aux autres en dépit de nous. Que peut-on conclure, ſinon que cet Art qui enchaîne, pour ainſi dire, tous nos ſens, eſt un Art preſque divin : que notre ame en eſt le ſeul artiſan, & que nos membres & nos organes n'en ſont que les miniſtres. Je répèterai donc toujours, qu'on ne peut déclamer qu'avec les tons de l'ame, & que ſans cela on ne déclame point.

J'ai dit ailleurs qu'il faut groſſir les objets ſur le Théatre, & paſſer un peu les bornes de la Nature, afin que l'expreſſion & l'action ne ſe perdent pas pour ceux des Spectateurs qui ſont éloignés. Je dis la même choſe pour la Chaire & pour les Harangues : mais

mais il faut que l'Orateur & le Comédien le faſſent avec une grande prudence, & juſqu'à un certain point, pour ne pas déplaire à ceux qui ſont le plus près, & ſur-tout pour ne pas trop altérer la Nature & nuire à la Vérité.

Je ne parlerai pas de la néceſſité indiſpenſable de bien prononcer, parce que tout le monde la conçoit: je dirai ſeulement, que celui qui ne peut corriger les habitudes de quelque Dialecte, ou les défauts de la Nature, ne doit jamais entreprendre de déclamer en public, étant expoſé au riſque de faire rire, lorſqu'il devroit faire pleurer.

Enfin pour rendre encore plus ſenſible la propoſition que j'ai avancée de déclamer avec les tons de l'ame, d'où dépend la bonne ou la mauvaiſe réuſſite d'un Orateur, & pour expliquer ce que l'on doit entendre par *les tons de l'ame*, on n'a qu'à ſe ſouvenir de ce que perſonne n'ignore. *Sentir ce que l'on dit*, voilà *les tons de l'ame*. On ne ſent pas ce que l'on dit pour déclamer avec bon ſens, & pour entendre ce que l'on prononce. *Sentir* eſt une autre choſe. Pour le démontrer, il faut que je faſſe une digreſſion.

Il eſt certain que l'Orateur doit s'étudier à faire illuſion à ſon Auditoire ſur un point important, qui fait le tout dans l'Art de la Déclamation. Ordinairement l'homme héſite avant que de changer d'avis, il cherche à s'aſſurer ſi c'eſt la raiſon qui le perſuade,

ou l'esprit de l'Orateur qui le séduit. Pour son honneur, l'Orateur est donc obligé de détruire, ou d'empêcher qu'un pareil soupçon n'entre dans l'esprit des Spectateurs & des Juges. Il faut pour cela qu'il déclame si naturellement, qu'il force, pour ainsi dire, les Spectateurs à croire que tout ce qu'il dit il le pense dans l'instant même; car tout ce qui est écrit porte avec soi la supposition presque certaine, que l'Orateur en composant a employé toutes les subtilités imaginables pour parvenir à son but. Au contraire, ce qui paroit débité sur le champ, a un air de simplicité & de vérité qui prévient en faveur de tout ce que l'on dit. Donc si la Déclamation est naturellement vraie jusqu'à ce point, alors l'illusion sera parfaite; & si par hazard la Harangue étoit imprimée, on admirera toujours la vérité avec laquelle l'Orateur la déclame, qui est ce que l'on peut faire de mieux. Si l'Acteur de Théatre en représentant sur la Scène, s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les Personnages mêmes que nous entendons, & non pas le Comédien qui les represente : si l'Avocat en parlant en la personne de celui qu'il défend, parvient aussi à faire croire que c'est l'Innocent lui-même qui demande justice, ou que c'est le Coupable lui même qui demande miséricorde: je le répète encore, alors l'illusion sera parfaite, alors *on sentira ce que l'on dit*, & c'est alors qu'on déclamera avec *les tons de l'ame*.

Il

Il eſt aiſé de comprendre qu'en parlant de la Déclamation en général, tout ce que j'en ai dit peut s'appliquer aux Orateurs profanes, auſſi-bien qu'aux Orateurs ſacrés: je ne puis me diſpenſer cependant, de toucher particulièrement quelque point à l'égard des derniers.

Quant à la façon de déclamer du Prédicateur, la matière qu'il traite eſt trop grave, pour ne pas ſentir qu'elle doit être exprimée avec des tons, ſimples à la vérité, mais remplis de dignité, & toujours vrais. Parmi les Orateurs ſacrés, il y en a pluſieurs qui prennent pour modèle la Déclamation de Théatre, & ne ſuivent point la méthode naturelle dont ordinairement le Barreau fait uſage. Je penſe qu'il eſt néceſſaire d'examiner auparavant cette Déclamation de Théatre, & connoitre la force & la qualité de ſes tons, pour décider enſuite ſi l'on peut en faire uſage dans la Chaire. Excepté dans la Déclamation Tragique, ou la période commence ou finit preſque toujours par un grand cri, on ne peut diſconvenir que les mots allongés & traînés avec monotonie, que les éclats de voix, ou pouſſés avec trop de violence, ou mal placés, ne ſoient par-tout ailleurs le poiſon de la Nature. On cherche des tons dans la Tragédie, que ni la Muſique en chantant, ni les Hommes en parlant n'ont jamais pratiqués. D'où vient qu'un Avocat ne s'aviſera point de plaider avec les tons affectés & recherchés de la Déclamation de

Théatre? C'eſt que de tout tems les Orateurs ont ſenti que ce ſont des hommes qui parlent à des hommes, & que pour cela il ne faut pas ſe ſervir d'autres tons que de ceux que la Nature inſpire aux hommes.

Je ſuis perſuadé que c'eſt une erreur de nos Pères, d'avoir imaginé la Déclamation de Théatre telle qu'on la voit en France. Le grand point ſur la Scène, comme je l'ai déjà dit, eſt de faire illuſion aux Spectateurs, & de leur perſuader, autant qu'on le peut, que la Tragédie n'eſt point une fiction, mais que ce ſont les mêmes Héros qui agiſſent & qui parlent, & non pas les Comédiens qui les repréſentent. La Déclamation Tragique opère tout le contraire: les prémiers mots qu'on entend, font évidemment ſentir que tout eſt fiction; & les Acteurs parlent avec des tons ſi extraordinaires & ſi éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre. Eſt-ce donc la Déclamation de Théatre qu'il faut choiſir pour modèle dans la Chaire? Non aſſurément; & tout autre Orateur profane n'a pas une ſi étroite obligation de déclamer dans le vrai, & dans *les tons de l'ame*, que l'Orateur ſacré; & il eſt certain que le Prédicateur qui prononcera un Sermon avec les tons de la Déclamation de Théatre, ne touchera jamais. On pourroit me répondre que ſi l'Acteur touche dans la Tragédie, le Prédicateur peut toucher dans un Sérmon, s'il excelle dans les tons de cette

Dé-

Déclamation. Je ſoutiens que non, & voilà comme je penſe.

Le plus grand nombre des Spectateurs François, n'eſt pas en état de ſentir ce qu'on appelle vérité d'action : on s'accoutume de bonne heure à la Déclamation de Théatre : les jeunes gens ne raiſonnent point, & l'on parvient à l'âge de maturité, ſans avoir jamais fait des réflexions ſolides ſur cette matière. Si des Auditeurs qui ſont dans de pareilles diſpoſitions ſont touchés dans la Tragédie, c'eſt parce qu'ils ſe font une illuſion d'habitude où la raiſon n'a nulle part. Tout le monde ſait que Céſar, Alexandre, Annibal, & tous les Héros de l'Antiquité étoient des hommes comme nous ; & l'on eſt perſuadé qu'ils ne traitoient pas les plus grandes paſſions, ni les actions les plus héroïques, autrement que les grands hommes de nos jours ; cependant ces mêmes Spectateurs ſéduits dès leur tendre jeuneſſe par l'expreſſion outrée de la Déclamation Tragique, prennent les Héros de l'Antiquité ſur le pied que les Comédiens veulent bien les leur donner, c'eſt-à-dire, comme des hommes extraordinaires ; on les voit marcher, parler tout autrement que nous, & avoir une contenance tout-à-fait différente de la nôtre. Or ſuivant cette fabuleuſe imagination, que les Spectateurs ont adoptée & dont ils ſont frappés, ils s'en font une illuſion ſi forte, qu'ils ſe laiſſent emporter au-delà du vrai en tout ce qu'ils voient, & en tout ce qu'ils entendent

tendent. Si les Comédiens touchent dans les situations de la Tragédie, ce n'est que par la seule raison que les Spectateurs se sont accoutumés au bizarre de la Déclamation, & qu'elle ne fait plus sur eux l'impression qu'elle devroit faire; car s'ils envisageoient la Nature & la Vérité telles qu'elles sont en effet, ils en serpient révoltés. Je ne donnerai pour garant de ce que je viens de dire, que deux exemples qui méritent de passer à la postérité, & d'être éternellement gravés dans l'esprit des Comédiens. Nous avons vu de notre tems *le Baron* & la *le Couvreur* toucher tout le monde par une Déclamation simple & naturelle, & le bon sens veut que nous ne cherchions point de plaisir dans la fiction, lorsque nous pouvons l'avoir dans la vérité, sur-tout dans une profession comme celle du Comédien, qui n'emprunte ses traits que de la Nature même. Presque tous les Etrangers qui entendent pour la prémière fois la Déclamation Tragique, en sont d'abord dégoûtés à l'excès. Il est vrai que les applaudissemens de la Nation les séduisent quelquefois, & qu'ils entrent bien souvent dans la corruption du pays: mais sans chercher loin d'ici des preuves de cette vérité, j'ai trouvé dans Paris plusieurs François qui abhorrent cette sorte de Déclamation, & qui ne vont jamais à la Tragédie: ce sentiment se rencontre dans des personnes de grand génie & de goût: ils sont indignés, disent-ils, de voir

la

la Nature & la Vérité ſi défigurées dans la Tragédie. Comment donc une telle Déclamation pourroit-elle être convenable à l'Orateur ſacré ? Si le Prédicateur par les faux tons de ſa prononciation déguiſe les grandes vérités qu'il débite, les Auditeurs, en convenant même de ces vérités, ne pourront jamais en être touchés. Un grain de fauſſeté, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, altère toute la maſſe du vrai, & l'eſprit humain ne peut pas s'accoutumer à les voir aſſociés enſemble.

Il eſt encore ſenſiblement vrai, que dans le ton général de la Déclamation de l'Orateur ſacré, quoiqu'il doive toujours être vrai & naturel, on y doit cependant diſtinguer trois différences remarquables : le *Sermon*, le *Panégyrique*, & l'*Oraiſon Funèbre*. Le zèle, l'admiration, & la douleur, doivent règler les tons de ces trois ſujets ; en ſorte que l'Orateur ſoutienne toujours, & faſſe dominer le ton principal qui convient à chacun de ces trois genres.

On ſent aiſément que chacun de ces trois tons, ſoit du *zèle*, ſoit de l'*admiration*, ſoit de la *douleur*, ne peut pas être ſeul, & que l'Orateur doit embraſſer tous les tons en traitant la même matière. Par exemple, dans le *Sermon* où le *zèle* doit faire le ton principal, les tons d'*admiration* & de *douleur*, ainſi que les autres, n'en ſont point exclus, ſelon que les momens & les penſées le demandent. De la même fa-

façon dans le *Panégyrique* : outre le ton principal de l'*admiration* pour les actions glorieuses du Saint qu'on célèbre, tous les autres tons, & ceux du *zèle* & de la *douleur*, peuvent y être employés suivant l'occasion, & même ils y seront peut-être indispensables. Je dis la même chose de l'*Oraison Funèbre*; & quoiqu'il semble qu'elle ne faſſe presque qu'un même sujet avec le *Panégyrique*, & que l'*admiration* des grandes actions des Princes & des Personnages qu'on expose aux Auditeurs ait sa grande part dans le ton, cependant la *douleur* doit tenir la principale place dans l'*Oraison Funèbre*, & c'est en cela qu'elle diffère du *Panégyrique*: car il est bien vrai qu'on expose avec une égale admiration les faits glorieux des Saints & des *Héros*; mais avec cette différence, qu'on rappelle la mémoire des prémiers avec une admiration mêlée de joie, les regardant comme des Bienheureux dans le Ciel; & que l'on ne peut célébrer les grandes actions des seconds, qu'avec une admiration mêlée de douleur, & en nous attristant de la perte que nous venons de faire : voilà pourquoi la *douleur* doit être le ton dominant de l'*Oraison Funèbre*, non seulement au-dessus du ton de l'*admiration*, mais aussi au-dessus de tous les autres tons dont l'Orateur peut faire usage. Ainsi pour les tons des trois genres différens, l'Art de l'Orateur consiste à faire en sorte que la variété immense des tons dont il peut se servir, n'offusque en rien

le

le ton principal que son sujet exige. Je n'en dirai pas davantage par écrit, parce que les préceptes les plus instructifs sur ce point, & même les seuls qui puissent être véritablement utiles, doivent être donnés de vive voix, & non par le moyen d'une expression morte, comme celle de l'écriture, suivant que je l'ai dit plus avant.

Au reste, j'ai dit au commencement qu'il seroit à souhaiter qu'un jeune Orateur ne parût jamais en public s'il n'étoit parvenu à un certain degré de perfection, & je ne puis m'empêcher de le répéter. Il ne doit point exiger que ses Auditeurs ayent la patience, durant trente ans, qu'il ait atteint la perfection de son Art ; car je conviens qu'il peut l'acquérir par un long exercice. Un jeune Orateur peut me répondre, que l'*Exercice d'un Art forme l'Artisan.* Je le sai bien ; & moyénant les réflexions que j'ai faites, je sai aussi qu'on ne devroit s'exercer qu'en suivant la méthode de Démosthène. Ce grand homme, comme tout le monde sait, commença par essayer cet Art une ou deux fois en public : il n'y réussit point, il s'enferma, & ne reparut plus que pour faire l'admiration de toute la Grèce. Qu'un jeune Orateur en fasse autant, qu'il essaye une fois cet Art en public, qu'il l'abandonne s'il n'a point de talens, ou qu'il se perfectionne avant que de reparoître. C'est une chose incompréhensible. Les grands hommes dans les Sciences ont soin de cacher les Ouvrages

de

de leur jeuneſſe, parce qu'ils les reconnoiſſent imparfaits. Les Peintres, les Sculpteurs, les Poëtes, ne mettent point leur nom aux Ouvrages par où ils ont commencé. Les Ouvriers ne peuvent point paſſer Maitres, s'ils ne préſentent un Chef-d'œuvre qui faſſe voir qu'ils méritent ce titre; & un jeune Orateur aura l'imprudence de déclamer en public, ſans avoir auparavant exercé ſes talens en particulier, ou corrigé ſes défauts en ſecret?

Je ſuis étonné que dans des Siècles, & parmi des Nations ſi bien policées, on n'ait jamais penſé à établir des Ecoles de Déclamation. Les Régens des Collèges & des Ecoles publiques donnent bien quelques notions ſuperficielles aux Enfans, ſur les différentes profeſſions qui s'exercent dans tous les états de la Vie Civile: mais comme le ſoin principal qu'on leur impoſe eſt celui d'apprendre aux Enfans la Langue Latine, ils n'ont pas le tems d'aprofondir les autres matières: outre qu'ils ont à faire à une jeuneſſe qui n'eſt pas formée, & qui eſt incapable, non ſeulement de faire de ſolides réflexions par elle-même, mais auſſi de ſentir celles que le Régent peut lui faire. Un vieil Orateur qui auroit une Chaire publique, & qui régenteroit ſur l'Art de la Déclamation, ſeroit auſſi utile à la Société, que pluſieurs des plus beaux Etabliſſemens que l'on trouve dans les grandes Villes. Les jeunes gens n'étudieroient la Déclamation qu'à la fin de leurs études, ils

ils seroient plus avancés en âge, & par conséquent plus à portée de comprendre les raisonnemens dont on les entretiendroit, & sur-tout de retenir les impressions naturelles & frappantes que feroient sur eux de vive voix un Modèle animé, en déclamant sur tous les différens genres de cet Art.

FIN.

APPROBATION.

J'Ay lu par l'ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit qui a pour Titre, *Pensées sur la Déclamation.* Comme l'Auteur de cet Ouvrage est un des plus célèbres Acteurs qui se soient distingués sur les Théatres d'Italie & sur celui de la France, je crois que le Public recevra avec plaisir les Réflexions qu'il a faites sur l'Art de déclamer. Fait à Paris ce 6 Janvier 1738.

DANCHET.

TABLE
DES MATIERES.

THEATRE ITALIEN.

Espèce de Comédie qui succéda immédiatement à la Latine *pag.* 2
Comédie écrite. *Ibid.* &c.
Représentations sacrées. 4 &c.
Epoque incertaine de leur commencement. 5 &c.
Conjectures sur cette matière. 8 &c.
Tems où les Représentations saintes ont fini en Italie. 12.
Conjectures faites à propos de cela 13.
Poësie établie en Italie. 14.
Poëtes Dramatiques des premiers tems en Italie. 15.
Théatres & Spectateurs. 16.
Saisons des Spectacles dans les Villes d'Italie. 17.
Magnificence des Théatres en Italie. *Ibid.*
Ce que l'on paye pour entrer au Spectacle. 18.
Usages de la Ville de Venise pour les Théatres. *Ibid.* &c.
Bon Théatre en Italie. 20.
Corruption des Belles-Lettres en Italie, & sur-tout du Théatre. *Ibid.*
Réforme du Théatre, & comment le bon goût a été rétabli en Italie. 21.
Stérilité du Théatre Italien. 22.
Poëtes Dramatiques depuis la Réforme. *Ibid.*
Poëtes Dramatiques du bon siècle, & depuis la décadence. 24.
Nombre des Pièces Dramatiques en Italie. *Ibid.*
Impossibilité de les compter au juste. 25.
Comédie jouée à l'impromptu. 26.
Supposition des Ecrivains étrangers sur cet article. *Ibid.*
Qualité des Comédiens Italiens mercenaires. *Ibid.*
Opéra Italien. 29.
Son origine. 30.
Intermèdes en Musique. *Ibid.*

Opé-

Opéra, représenté à Veniſe devant Henri III. 32.
Commencement des Opéra publics à Veniſe. *Ibid.* &c.
Magnificence des Opéra de Veniſe 34. &c.
Muſique Italienne. 37. &c.
Ses variations. *Ibid.*
Muſiciens Italiens. 38. &c.
Ce que l'on donnoit autrefois aux Muſiciens, & ce que l'on donne préſentement. 41.
Décadence des Opéra à Veniſe, & d'où elle provient. *Ibid.*
Ce que l'on paye pour entrer. *Ibid.*
Nombre des Opéra. 42.
Poëtes Lyriques. 43.

THEATRE ESPAGNOL.

Antiquité du Théatre Eſpagnol. 45.
Forme des prémières Pièces de ce Théatre. *Ibid.*
Motif qui les occaſionnoit. *Ibid.*
Epoque incertaine de ces Pièces plus régulières. 46.
Prémiers Auteurs qui ont fixé la forme de leur Comédie 47.
Conſtruction ſingulière de leurs ſalles. *Ibid.* &c.
Preuves de l'Antiquité de leur Théatre. 49.
Ce que les autres Nations en ont pris. *Ibid.*
Différens payemens pour l'entrée du Spectacle. 50.
Décoration & habillemens 51.
Magnificence introduite dans les Comédies en Muſique. *Ibid.*
Théatres particuliers. *Ibid.*
Poëtes Dramatiques. 51. &c.
Prodigieuſe quantité de Poëtes Dramatiques Eſpagnols. *Ibid.*
Dénombrement des Ouvrages de quelques Auteurs. *Ibid.* &c.
Forme ſingulière des Pièces Saintes. 53.
Petit Extrait d'une de ces Pièces 54. &c.
Prologues ſinguliers qui précèdent ces ſortes de Pièces. 57.
Auteurs anonymes. *Ibid.*
Théatre Eſpagnol ſource d'imitations & de traductions pour toutes les Nations de l'Europe. 59.
Règles du Théatre négligées en Eſpagne, & pourquoi. 60.

Auteurs Dramatiques vivans de grande réputation. *Ibid.*
Méthode d'imprimer les Ouvrages de Théatre en Eſpagne. 61.
Police du Théatre Eſpagnol. *Ibid.*
Déclamation. 62.
Comique de leur Théatre. 63.
Conjecture ſur cet article. *Ibid.*
Concluſion ſur ce Théatre. 65.

THEATRE FRANÇOIS.

Commencemens du Théatre François plus évidens que des Théatres précédens. 66.
Ouvrage ſur cette matière d'un Ecrivain moderne examiné 67. &c.
Tragédies & Comédies du tems des *Troubadours* rejettées. *Ibid.* &c.
Epoque du Théatre François fixée. 72.
Repréſentations Saintes & Morales du tems de Philippe le Bel, rejettées. *Ibid.*
Exemples qui ſervent de preuves. 73. &c.
Simplicité des prémières Repréſentations de St. Maur, qui ſervent auſſi de preuve. 76.
Origine de la Comédie en France très ancienne 77.
Conciles qui en ont interrompu les progrès. *Ibid.*
Origine aſſurée de la Déclamation Tragique. 79.
Hôpital de la Trinité érigé en Théatre. 80.
Hôtel de Bourgogne. 81.
Repréſentations Saintes interdites 82.
Pierre remarquable. *Ibid.*
Les Confrères de la Paſſion quitent l'art de repréſenter 83.
Troupe de Comédiens profanes qui ouvrent pour la prémière fois l'Hôtel de Bourgogne. *Ibid.*
Prémières Pièces données à l'Hôtel de Bourgogne, inconnues. 84.
Jodelle établi comme le prémier Auteur Tragique, quoiqu'il ne le ſoit point, & pourquoi. *Ibid.*
Obſervation ſur l'établiſſement des Spectacles à Paris. *Ibid.* &c.
Tragédies & Comédies qui ont précédé l'Hôtel de Bourgogne. *Ibid.*
Remarque d'un Ecrivain Italien. 89. &c.

Tra-

Traduction des Comédies & des Tragédies Italiennes longtems avant *Corneille*. 93.
Correction du Théatre par *Pierre Corneille*. 95.
Le mauvait goût subsiste pour quelque tems. *Ibid.*
Bon goût confirmé par *Racine*. 96.
Comédie réformée par *Molière*. *Ibid.*
Poëtes & Pièces du Théatre François. 97.
Parallèle des Pièces Italiennes avec les Françoises. 98.
Acteurs Tragiques masqués sur le Théatre François. 99.
Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne *Ibid.* &c.
Opinion sur l'excellence de ces Farceurs 100.
Masques abolis sur le Théatre François *Ibid.*
Habits du Theatre François. *Ibid.* &c.
Police du Théatre 102.
Construction des Salles. *Ibid.*
Parterre de France. 103.
Heure des Spectacles qui a varié suivant les tems. 104.
Ordonnance pour le payement des Spectacles. 105.
Arrangement pour la différence des places *Ibid.* &c.
Places les plus honorables au Spectacle. 107.
Opéra. 108.
Magnificence de ce Théatre. 110.
Nombre des Opéra depuis son commencement. *Ibid.*
Danses à l'Opéra. *Ibid.*
Sentimens partagés sur cet article. *Ibid.* &c.
Danse Françoise recherchée par toute l'Europe. 111.
Sentiment des Italiens sur la Danse de leur pays. *Ibid.*
Parallèle des trois Théatres Italien, Espagnol & François. 113. &c.

THEATRE ANGLOIS.

Source du Théatre en Angleterre, la même que celle des autres Nations. 118.
Farceurs punis à Londres. *Ibid.*
Représentations Saintes. 119.
Les Représentations Saintes données à Londres publiquement, & en payant, ont précédé celles que l'on donna en France à Saint Maur. 120.
Pièce profane qu'on dit la prémière. 121.
Prémière Tragédie. 122. &c.
Guillaume *Shakspear* Poëte Tragique Anglois. 123.
Ordonnance du Roi d'Angleterre en faveur des Comédiens. 125.

Ré-

Réflexions sur cette Ordonnance. *Ibid.* &c.
Forme de la Tragédie Angloise. 126.
Les Pièces de Théatre dénotent le caractère des Nations. 127.
Terreur de la Tragédie Angloise. 128. &c.
Opinion sur cet article. 129.
Comédie Angloise chargée d'incidens. 130.
Pour quelle raison. 131.
Véritable terreur de la Tragédie. *Ibid.*
Terreur des Tragédies Françoises. *Ibid.*
Quelle espérance on peut avoir d'une réforme dans le Théatre Anglois. 132. &c.
Construction de leurs Salles. 133.
Payement des Spectacles. *Ibid.*
Naturel des Acteurs Anglois. 173 *& suiv.*
Réflexions sur les beautés des Tragédies Angloises. 135.

THEATRE FLAMAND & Hollandois.

Un seul & même Théatre. 140.
Commencement du Théatre Flamand par la représentation des Mystéres. *Ibid.*
Cessation du Théatre Flamand. 141.
Représentation de la Passion seule qui subsiste encore. *Ibid.*
Le Théatre a continué en Hollande. *Ibid.*
Origine du Théatre Hollandois. *Ibid.* &c.
Description des *Chambres* ou *Assemblées des Rhéteurs* ou *Poëtes*. 142.
Leurs usages. 143.
La plus ancienne Pièce du Théatre Hollandois. 144.
Singularité de leur ancien Théatre. 145.
Réforme du Théatre Hollandois. 146.
Anciennes Pièces comme consacrées par un long usage. *Ibid.*
Prémier Poëte qui a écrit avec quelque régularité pour le Théatre Hollandois. 147.
Le même Poëte annobli par Louis XIII. & fait Chevalier de St. Michel. *Ibid.*
Vondel, Poëte Tragique Hollandois, combien estimé. *Ibid.*

TABLE

Théatre Hollandois moderne, imitateur du Théatre François. 148.
Leur Poëfie Dramatique à l'imitation du Vers Alexandrin. *Ibid.*
Excellence des Rimes de cette Langue. 149.
Réflexions fur ces Rimes à l'égard de la Rime féminine Hollandoife. *Ibid.* &c.
Autre réforme du Théatre Hollandois. 152.
Acteurs & Actrices blâmés. 153.
Leurs qualités & profeffions, hors celle de Comédiens. *Ibid.*
Singularité des mœurs des Actrices. *Ibid.*
Forme de leurs Salles de Repréfentation. *Ibid.*
Ce que l'on paye à l'entrée. 154.
Contenance des Spectateurs. *Ibid.* &c.
Magnificence des Décorations. 155.
Sociétés Poëtiques. *Ibid.*
Leurs Devifes & leurs Ouvrages. *Ibid.*
Catalogue cité des Pièces de ce Théatre. *Ibid.* &c.
Principaux Acteurs. 156.

THEATRE GERMANIQUE.

L'établiffement du Théatre Germanique le dernier de tous 157.
Poëtes de cette Nation, combien ils y font anciens. *Ibid.*
Phonafques, ou *Chantres*, d'où l'on tire l'origine du Théatre. 158.
Spectacles en Allemagne, de quel tems. 159.
Prémier Poëte Dramatique. *Ibid.*
Qualité de fes Ouvrages. *ibid.*
Intention de quelques-uns très profitable. *Ibid.*
Epoque du tems que les Hollandois ont porté la Comédie & la Tragédie en Allemagne. 160. &c.
Troupe de Comédiens Allemans. *Ibid.*
Réforme du goût Hollandois. 161.
Comédies Allemandes jouées à l'impromptu. 162.
Mélange bizarre du Théatre Germanique. *Ibid.*
Remarque fur la Comédie à l'impromptu des Allemans. *Ibid.* &c.
Qualité des prémiers Comédiens Allemans. *Ibid.*
Terreur dans la Tragédie imitée des Hollandois. 163.
Comment la réforme du Théatre arriva. 164.

Ha-

Habiles Poëtes Dramatiques Allemans. *Ibid.*
Traductions ſur leur Théatre. 165.
Comédiens Poëtes. *Ibid.*
Méthode ſingulière pour la retribution des Pièces nouvelles. *Ibid.* &c.
Repréſentations des Myſtères 167. &c.
Salles à l'Italienne. 168.
Opera d'Hambourg. *Ibid.* &c.
Combien de Troupes de Comédiens il y a en Allemagne. 169.
Opinion ſur tous les Théatres en général. *Ibid.*
Ordonnance de Louis XIV. pour obvier au ſcandale. 170.
Ordonnance du Gouvernement de Rome pour la même fin. *Ibid.*

EXTRAIT de L'ALLEMAND.

Titre & Préface d'une Tragédie Allemande. 173. &c.
Extrait de la Tragédie. 187, &c.
Sentimens de Mr. de *Fénelon* 208 &c.
Critique de cette Tragédie. 220.
Réponſe. 225 &c.
Réflexions ſur cela. 239 &c.